

**WITTGENSTEIN E A INTERPRETAÇÃO MUSICAL
CRUZAMENTOS E INFLUÊNCIAS**

PAULA ALEXANDRA MONTEIRO TORRES DE CARVALHO

Tese de Doutoramento em Filosofia – Estética

Nota: lombada (nome, título, ano)

- encadernação térmica -

Outubro 2018

WITTGENSTEIN E A INTERPRETAÇÃO MUSICAL
CRUZAMENTOS E INFLUÊNCIAS

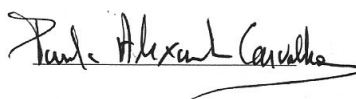
PAULA ALEXANDRA MONTEIRO TORRES DE CARVALHO

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia – Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

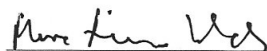
A candidata,



Lisboa, 15 de Outubro de 2018...

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.

A orientadora,



Lisboa, 15 de Outubro de 2018...

– Para vermos o azul, olhamos para o céu.
A Terra é azul para quem a olha do céu. Azul será uma cor em si,
ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia?
O inalcançável é sempre azul.¹

Clarice Lispector

¹ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, p.28, ed. Relógio d'Água, 2013.

*Em memória do meu pai, José Martins de Carvalho
Com quem aprendi a amar a música
e as palavras*

À minha mãe

Ao Henrique

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Filomena Molder, a minha mais profunda gratidão. Ao longo dos anos que decorreram entre a licenciatura e o doutoramento, em que tive o privilégio de ter sido sua aluna, esteve sempre presente, em todos os momentos, um sentimento de alegria e de liberdade no estudo de filosofia que realizei sob a sua orientação. No percurso da investigação desta tese o seu interesse e cuidado, rigor e críticas fecundas foram sempre acompanhados por uma extraordinária generosidade feita de partilha de ideias, textos, sugestões e traduções de palavras, horas incontáveis de correcção, numa disponibilidade – e paciência – infinita. A este encontro, decisivo e de uma enorme felicidade na minha vida, se deve a realização desta tese.

Pela sua mão, pude travar conhecimento com a Professora Antonia Soulez, a quem desejo expressar o meu reconhecimento pelo acolhimento caloroso nos *Séminaires* “Langage et vie – Vie des Formes et Formes de Vie”, pela disponibilidade na discussão fértil que teve comigo do pensamento de Wittgenstein e pela generosidade ao conceder-me o privilégio de apresentar um dos seus seminários.

Ao Professor Doutor António Marques, agradeço o acolhimento que me dispensou no IFL, agora IFILNOVA.

À EMNSC, aos seus Directores Pedro Figueiredo e Júlio Francisco, o meu agradecimento pelo apoio no percurso da elaboração desta dissertação.

À Alexandra Fortes, colega e amiga de todas as horas, devo inúmeros textos partilhados, ideias discutidas, conversas infindáveis, um apoio constante que, desde a ajuda nas palavras mais justas nas traduções ao incentivo nas horas difíceis, se revelou imprescindível e fundamental.

Aos íntimos, que *me compreenderam com o coração*, mantendo-se sempre presentes, mesmo na minha indisponibilidade de anos a fio, com palavras de afecto e gestos de uma enorme generosidade.

À minha mãe, exemplo de força e coragem, pelo apoio incondicional.

Ao Henrique – *amor e bondade* em estado puro – por tudo.

RESUMO

Wittgenstein e a Interpretação Musical Cruzamentos e Influências

Paula Alexandra Monteiro Torres de Carvalho

PALAVRAS – CHAVE: Wittgenstein, filosofia, interpretação musical, lógica, relações internas, expressão, *Sprachspiel*, *Aspekte*, *Absicht*, *meinen*

Este estudo tem como tarefa fundamental apresentar e defender o cruzamento e a influência que o fenómeno da interpretação musical exerceu no pensamento de Wittgenstein e, ao mesmo tempo, numa reciprocidade, como as questões da compreensão, significação e sentido assumem traços distintivos e fundamentais na prática interpretativa. O motivo central desta tese procurará mostrar a influência que a prática musical exerceu no desenvolvimento do seu pensamento, ao mesmo tempo que se procurará elucidar fecundas para *o pensar* a interpretação musical. Desde a sua única obra publicada, o *Tractatus*, até aos *Últimos Escritos*, verifica-se no seu pensamento não só a importância que a música tem, mas a influência de uma prática interpretativa a actuar em filigrana. Deste modo, a obra musical – como *musikalisch Gedanke* – aparece-nos no *Tractatus* entrecruzada com a noção de “relações internas” e, por este motivo, interessa-nos particularmente ilustrar como o *esclarecimento da natureza da lógica nos conduzirá ao esclarecimento da essência da música*: nesta elucidação produzida por Wittgenstein é a a lógica musical que se espelha, exigência de uma articulação que é fundamental para o tema da autonomia musical. A relação que se estabelecerá com outros pensadores como Hanslick, H. Schenker e Susanne Langer mostrará a vitalidade musical do pensamento wittgensteiniano. Na sua filosofia posterior, a crítica a uma linguagem essencialista, que efectuará com a noção de *Sprachspiel*, será fundamental para o argumento central desta tese de uma forma dupla: por um lado, irá possibilitar o esclarecimento do estatuto do fenómeno da interpretação musical, constituindo-se cada interpretação como um dos *rostos* da obra, por outro, a elucidação da própria noção de jogo de linguagem mostrará a inscrição de uma prática musical intensa na sua génese. A partir dos cruzamentos efectuados, seguir-se-á a determinação de noções constitutivas como *Aspekte*, *Erlebnis*, *Wenn-Gefühl*, procurando-se assim justificar a tese de que na matriz do pensamento wittgensteiniano está também um intérprete que assobia, que canta, que toca. À compreensão da *dizibilidade* da linguagem *como um tema musical* alia-se a compreensão de se poder com um *gesto* exprimir o *tema musical*: é em direcção a este alargamento da noção de compreensão, como a possibilidade de *exprimir o inexprimível*, que as questões interpretativas musicais poderão obter uma elucidação iluminada pelo pensamento wittgensteiniano.

ABSTRACT

Wittgenstein and Musical Performance Crossovers and Influences

Paula Alexandra Monteiro Torres de Carvalho

KEYWORDS: Wittgenstein, philosophy, musical performance, logic, internal relations, expression, *Sprachspiel*, *Aspekte*, *Absicht*, *meinen*.

The main task of this thesis is to present and defend the crossover and influence that the phenomenon of musical performance exerted on Wittgenstein's thought; simultaneously, it argues for and adopts the viewpoint that questions about understanding, meaning and sense, take on distinct, fundamental aspects in the interpretative practice. Accordingly, its central motif consists in showing that a musical practice impacted the development of Wittgenstein's thought, whilst concurrently seeking fertile elucidations *to think* about musical performance. Indeed, since the *Tractatus* – famously, Wittgenstein's single philosophical published work – until the *Last Writings*, not only is the importance of music manifest, but the input of an interpretative practice is also effective throughout his thought, like a filigree. Thus, the musical work – as *musikalisch Gedanke* – shows up in the *Tractatus*, entwined with the notion of “internal relations”, and, for this reason, it is particularly interesting that we illustrate how *the clarification of the nature of logic will lead us to the clarification of the nature of music*. This elucidation – written so early by Wittgenstein – mirrors musical logic, a necessary requirement for thinking about musical autonomy, a theme at play in the relations we establish between Wittgenstein and other authors, namely, Hanslick, Schenker, and Susanne Langer. These relations reveal his work as musically vital. In his late philosophy, the critique brought to bear on an essentialist conception of language through the notion of *Sprachspiel*, is of major significance for our main argument, and this to a double effect: on the one hand, it allows to make clear the status of the phenomenon of musical performance, every performance establishing itself as one of various *faces* of the work; on the other hand, the elucidation of the notion of *Sprachspiel* itself will show the inscription of an intense musical practice at its genesis. Starting from the delineation of crossovers and influences, we then proceed to determine constitutive notions such as *Aspekte*, *Erlebnis*, and *Wenn-Gefühl*, thus justifying the thesis that in Wittgenstein's thought we can also find an interpreter who whistles, sings, and plays. Finally, the possibility of *expressing the inexpressible*, the *sayability* of language as a musical theme, as well as the comprehension that a *gesture* can express a musical theme, all contribute to expand the notion of understanding, consequently validating the idea that interpretative musical questions can be further illuminated by Wittgenstein's philosophy.

TÁBUA DAS MATÉRIAS

INTRODUÇÃO.....	1
 PARTE I – Questões de Interpretação Musical.....	23
 CAPÍTULO 1 – Filosofia e Música	25
Filosofia e música – a actividade filosófica e a sua relação com a actividade estética: poesia e música – a <i>Denkenbewegung</i> em Wittgenstein e o fenómeno de interpretação musical.	
 CAPÍTULO 2 – Do compositor e do intérprete.....	39
A interpretação musical na aurora do século XIX: a separação entre o compositor e o intérprete.	
 CAPÍTULO 3 – Da partitura.....	49
A partitura como um texto – notação e execução. A aporia da linguagem musical. O conceito de crítica no primeiro romantismo alemão (<i>F. Schlegel, Novalis</i>) – a obra de arte como criticável.	
 CAPÍTULO 4 – Do <i>Opus</i> à natureza da <i>Interpretação</i> : a questão ontológica...	65
A ontologia da obra musical – a problemática da identidade – <i>Werketreue</i> – A natureza da interpretação musical: a Interpretação como a “forma” da tradução: uma elucidação benjaminiana. O “querer-dizer” [<i>meinen</i>] em Wittgenstein.	

PARTE II – Uma Leitura Musical do <i>Tractatus</i>.....	87
 CAPÍTULO 1 – O ambiente da <i>Kakânia</i>	 89
<p>O projecto filosófico wittgensteiniano – a crítica da linguagem e a claridade: Lord Chandos e a impotência da palavra e o enigma – o <i>fin-de-siècle</i> e o mundo romântico alemão: de Schopenhauer a Wagner – a “ambiance” da <i>Alleegasse</i> e o formalismo musical de Hanslick – elucidações kantianas – recusa do ideário schopenhauer-wagneriano.</p>	
 CAPÍTULO 2 – Do limite e da expressão do pensamento.....	 117
<p>A má-compreensão da lógica da linguagem e a filosofia como actividade elucidatória – a desconfiança da gramática – e a essência da linguagem: natureza lógica – o pensamento fregeano – proposição é figura: <i>Bild</i> – <i>Abbildung</i>: o método de projecção – noção de articulação e de relações internas – autonomia da linguagem: linguagem musical a-referencial em Hanslick e a linguagem simbólica em Wittgenstein.</p>	
 CAPÍTULO 3 – Da análise da linguagem à análise musical.....	 143
<p>A análise lógica: significação e sentido – noção de uso – a análise e os pressupostos essencialistas – forma geral da proposição – sentido e possibilidade lógica – Schenker e a análise musical – <i>Ursatz</i> e <i>Urfinie</i> – o reducionismo, as teorias analíticas e a questão interpretativa.</p>	
 CAPÍTULO 4 – Da morfologia do sentimento.....	 173
<p>A autonomia musical e a expressão da obra – a análise langueriana do <i>TLP</i> – música como forma simbólica – simbolismo e Cassirer – metalinguagem em Russel – o Expressionismo musical: “morfologia do sentimento”– movimento sonoro e emoção musical – o isomorfismo musical.</p>	

CODA – O silêncio e o inefável: a música e o inexpressivo...	203
<p>Das aporias da expressão no <i>Tractatus</i> e da sua relação com a inteligibilidade da expressão no âmbito musical – <i>dizer</i> e o <i>mostrar</i> – o místico – o <i>acesso sentimental</i> – a música.</p>	
PARTE III – Dos <i>Sprachspiele</i> ao <i>Aspekt</i> musical	213
CAPÍTULO 1 – Do <i>Sprachspiel</i> : a inversão do platonismo.....	215
<p>O sentimento de admiração – O mote <i>Destruir, destruir, destruir</i>: a actividade crítica da linguagem – o <i>Bedeutungskörper</i> e a “inversão do platonismo” – o <i>Sprachspiel</i>: a ontologia da obra musical e o jogo da interpretação musical – <i>übersichtliche Darstellung</i> e Forma de Vida.</p>	
CAPÍTULO 2 – Das regras ao espírito do jogo.....	245
<p><i>Bedeutungskörper</i> e o compositor: as emoções do compositor – compreensão estética – a Explicação – o mito da explicação completa – Glenn Gould e Mozart – Compreensão não é um processo – compreensão e interpretação musical – uso e regras – aplicação e critérios – o <i>Witz</i>.</p>	
CAPÍTULO 3 – O querer-dizer do intérprete musical e os <i>Aspekte</i>	275
<p>Intenção e <i>meinen</i> – o modo de expressão – a teoria sentimental de Tolstoy – o tema musical é como um rosto – o poético – <i>Erlebnisse</i> e significação – Atmosfera – <i>Aspekt</i> – “Sensação-do-se”[<i>wenn-Gefühl</i>] – <i>petites perceptions</i> – a esfera do sentir e a emoção musical – <i>compreender com o coração</i>.</p>	
CONCLUSÃO	305
BIBLIOGRAFIA	317

ABREVIATURAS

Os escritos de Wittgenstein serão referenciadas de um modo abreviado, seguidos do número do parágrafo e/ou da página correspondente. Foi utilizada a edição dos arquivos de Wittgenstein de Bergen (*Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition*) seguindo-se a convenção fixada por G. H. von Wright² e, desta forma, as referências aos manuscritos e aos dactiloscritos obedecerão às siglas MS e TS, respectivamente, seguidos do nº do volume e de página (e, quando tal se justificar, de “r” (recto) ou “v” (verso)). Foi igualmente utilizada a edição dos escritos de Wittgenstein na edição *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, (1ªed. 1984) assim como as edições individuais dos seus escritos. Remetemos para a Bibliografia a referência completa de cada título. As traduções apresentadas, assim como todos os casos de alteração da tradução portuguesa (devidamente assinalados como “trad. mod.”), são da inteira responsabilidade da autora, salvo indicação em contrário.

AC – *Aulas e Conversas*.

BIB – *The Blue Book*.

BrB – *The Brown Book*

BPP/RPP I – *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie/Remarks on the Philosophy of Psychology, Vol.1.*

BPP/RPP II – *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie/Remarks on the Philosophy of Psychology, Vol.2.*

Cadernos – *Cadernos 1914-1916*

DE – *L'intérieur et l'extérieur - Derniers Écrits sur la Philosophie de la Psychologie*

Zettel – *Fichas (Zettel)*

Inv. Fil. – *Investigações Filosóficas* (ed. Portuguesa F.C.G.)

Lectures Moore – *Wittgenstein: Lectures, Cambridge 1930–1933*

² G. H. von Wright, “The Wittgenstein Papers” in *Ludwig Wittgenstein, Philosophical Occasions: 1912-1951*, James Klagge, Alfred Nordmann (Eds.), Hackett Publishing Company, Indianapolis & Cambridge, 1993, pp. 480-506 e “Addendum to the *Wittgenstein Papers*”, *ibidem*, pp.507-510.

Nachlass [MS/TS] – Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition.

NL – *Notas sobre Lógica* [1913]

Notes on Moore – *Notas ditadas a G.E.Moore na Noruega* [Abril 1914]

PO – *Philosophical Occasions*:1912-1951.

PU – *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*

TLP – *Tratado Lógico-Filosófico*. (ed. Portuguesa F.C.G.)

UEFP– *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*.

UG/OC– *Über Gewißheit/On Certainty*.

VB/CV – *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*.

VW – *The Voices of Wittgenstein. The Vienna Circle*.

Da Werkausgabe in 8 Bänden:

WA – L-p A = *Tractatus Logico-Philosophicus – Logisch-philosophische
Abhandlung*. [Band 1]

WA – PB = *Philosophische Bemerkungen* [Band 2]

WA – Kreis = *Wittgenstein und der Wiener Kreis* [Band 3]

WA – PG = *Philosophische Grammatik* [Band 4]

WA – BGM = *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* [Band 6]

WA – Letzte Schriften = *Schriften über die Philosophie der Psychologie*
[Band 7]

WA – Zettel = *Zettel* [Band 8]

INTRODUÇÃO

“O acorde que abre aquele andamento lento é da cor daquele céu’ (aponta para fora da janela).”¹

Cruzamentos e influências dão o mote ao presente estudo que tem como objectivo mostrar como a “praxis” musical se inscreve no pensamento de Wittgenstein – a música que constitui o pano-de-fundo a partir da qual o seu pensamento pode ser compreendido² –, ao mesmo tempo que procura, a partir das suas *Denkenbewegungen*, uma elucidação para as questões que afectam o movimento de pensamento do intérprete musical, problematizando, deste modo, o fenómeno da interpretação musical.

A influência da música no pensamento de Wittgenstein pareceu-nos desde logo óbvia, por encontrarmos disseminados pelo seu *corpus* um sem número de observações, uma *incalculabilidade* de comparações, experimentos, nos quais a música tem uma presença explícita, seja para iluminar um conceito (como o de compreensão no exemplo infra citado), seja como uma anotação acerca da música:

Quando eu assobio um tema que conheço muito bem e sou interrompido a meio e nesse momento alguém me pergunta “sabes como continuar?”, eu respondo: “Claro que sei”.

¹ Wittgenstein, *apud* DRURY, Maurice O'Connor, *The Danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Conversations with Wittgenstein [1930?]», Thoemmes Press, 1996, p.115. Trata-se da sétima sinfonia de Beethoven em lá M, op.92. A conversa de Drury com Wittgenstein decorre num final de tarde cuja cor do céu, em palavras de Drury, “é a de um entardecer cinzento, sombrio, já a ficar escuro” [*ibidem*]. Tome-se em atenção todo o diálogo entre Wittgenstein e Drury:

« – Wittgenstein: “O acorde que abre aquele andamento lento é da cor daquele céu” (aponta para fora da janela). No final da guerra, quando estávamos em retirada à frente dos italianos, eu ia [montado] numa carreta e assobiava para mim esse andamento. Mesmo no final do andamento, Beethoven faz algo que nos leva a ver o tema a uma luz completamente diferente.” – Drury: “O movimento lento [*Andante con moto*] do Concerto nº4 para piano é um das coisas mais grandiosas em música”. – Wittgenstein: “Nele Beethoven estava a compor não só para o seu tempo ou cultura, mas para toda a raça humana.”».[*ibidem*].

Em relação ao concerto de piano de Beethoven repare-se nas palavras extraordinárias de Mitsuko Uchida: «[Nas primeiras peças há já uma espiritualidade inacreditável] mas nesta peça é ainda mais forte do que nas outras. E penso sempre: é como se uma pessoa estivesse presa no inferno e ainda caminhasse em direcção [e faz um gesto de queda e afundamento]; e olha para cima à procura da luz e vê, em algum lugar, a luz.». Beethoven - Piano Concerto nº4 in G major, op.58, (Mitsuko Uchida, piano, Proms 2013[0.30m]) <https://youtu.be/9a7XiHRjTGI>

² Cf. Drury 1996 - *The Danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Conversations with Wittgenstein», *op. cit.*, p.160: «É-me impossível dizer no meu livro uma palavra sobre tudo o que a música significou na minha vida. Como posso esperar ser compreendido?». Excerto de uma conversa de 1949, na qual Wittgenstein fala sobre o *Tractatus* e sobre o projecto de publicação dos escritos que constituirão, após a sua morte em 1951, as *Investigações Filosóficas*.

Que espécie de processo é este “eu sei como continuar?”³

Apreciar música é uma manifestação da vida humana [*Lebensäußerung*]. Como pode ser descrita a alguém? Acima de tudo acho que devemos descrever a *música*. Depois podemos descrever os homens que se relacionam com ela.⁴

Mas o que se tornou para nós motivo fértil, e de uma evidência acompanhada por um sentimento de *espanto*, foi a sensação em *crescendo* de se estar diante de um filósofo que não só tinha “a música em pano-de-fundo” como, ainda mais fundamentalmente, os seus experimentos de pensamento obedeciam a uma prática interpretativa musical. A investigação ganhava, assim, a sua primeira convicção. Por um lado, estávamos na presença de um filósofo que afirmava a sua pertença ao âmbito da estética. Ele próprio o enuncia ao dizer que as «questões científicas podem interessar-me, mas nunca realmente me prendem. Apenas *questões conceptuais & estéticas* têm esse efeito em mim. No fundo, a resolução dos problemas científicos deixa-me indiferente; mas não as outras perguntas.»⁵. Por outro, as suas perguntas enraízam-se, de uma forma particular e intensa, na prática interpretativa musical e não apenas – sendo que o “apenas” já seria muito – numa *musicophilia*. Se a *philia* pela música em Schopenhauer o levou a colocá-la numa posição cimeira no seu edifício das artes – «[...] a *música*. [...] arte tão elevada e tão magnífica [...] como uma linguagem inteiramente universal»⁶ – dotando-a de uma dignidade primordial, em Wittgenstein, leitor de Schopenhauer, a música não pertence a nenhum edifício teórico, a nenhuma doutrina das artes – é praxis, é agir, um “jogo” com regras, pois não se toca de qualquer modo: «“quando tocas, não tocas de *qualquer modo*, tocas de um modo particular, fazes aí um 'crescendo', ali um 'diminuendo', uma cesura neste lugar, etc.”»⁷.

A presença constante desta prática musical⁸ num permanente assobiar – dos

³ BIB, p.40.

⁴ VB/CV, [MS 137 20b:15.2.1948], p. 80.

⁵ Ibidem, [Ms 138 5b: 21.1.1949], p. 91.

⁶ Cf. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* III, [§52], Sämtliche Werke, Verlag, 1976, p.356.

⁷ BrB, p.166.

⁸ A corroborar a nossa convicção vão também as palavras de Paulo Tunhas: «[Na] sua obra encontra-se, do princípio ao fim, repleta de reflexões sobre a música que ecoam, sem margem para dúvidas, a sua experiência pessoal.» Cf. TUNHAS, Paulo, "Música e pensamento: a partir de Wittgenstein ", in *Wittgenstein, 50 anos depois*. Junta da Extremadura. 2004, vol II, p.62.

Lieder de Schubert ou das *Variações de Sto. António de Brahms*⁹ – irá fazer surgir ideias, pensamentos, provocando um cruzamento entre o que é do foro conceptual e o que é do âmbito da estética.

Claramente, impunha-se à autora o estudo aprofundado do pensamento deste filósofo que tinha inscrito, com uma pregnância fértil, traços notórios de uma vivência interpretativa musical. Além disso, no percurso da leitura dos seus escritos, ganhou sentido a nossa convicção de estarmos perante um estilo – e um método – de pensamento afim ao de um intérprete musical, num cruzamento fecundo. É Wittgenstein, na descrição do seu método, que acentua a tonalidade comum:

Eu próprio ainda sinto constantemente que a minha maneira de filosofar é nova, e por isso tenho de me repetir continuamente. [...] a nova geração achará as repetições aborrecidas. Para mim elas são necessárias. – Este método consiste essencialmente em abandonar a questão da *verdade* [*Wahrheit*] e perguntar pelo *sentido* [*Sinn*] .¹⁰

No filósofo é também o intérprete musical que fala, o intérprete que regressa, incontáveis vezes, ao estudo da mesma sonata, fuga de Bach, *intermezzo* de Schumann, devolvendo – Wittgenstein, como o intérprete em relação à obra – uma fisionomia provisória do conceito, flutuação que nos estimula, colocando em causa o modo *habitual* de ver¹¹, olhar para o problema, a nossa visão do mundo, seja porque o devolve de uma outra forma, com um outro aspecto, seja pela recusa em fixá-lo em teses ou doutrinas, como é atestado pela disseminação das suas *Gedankebewegungen* nos seus vários escritos: o movimento como a própria natureza do pensar na música e na filosofia.

O sentido desta investigação ganhava, assim, o seu primeiro contorno: dar a ver a trama das observações de Wittgenstein, dos seus experimentos, mostrando, desta forma, a musicalidade de um filósofo que desde o início – desde as primeiras *notas* dos

⁹ MONK, Ray, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Penguin Books, 1991, p.443: «Como muitos que conheceram bem Wittgenstein, Fouracre lembrava-se do seu assobiar virtuoso. Lembrava-se da capacidade de Wittgenstein assobiar movimentos inteiros de sinfonias, sendo o seu exemplo-mor *As Variações de Sto. António de Brahms*, e como Wittgenstein interrompia alguém que assobiasse alguma coisa de forma errada, dizendo com firmeza como deveria ser – algo que não o tornava caro aos outros colegas que trabalhavam no dispensário.» [na altura da segunda guerra mundial Wittgenstein trabalhou num dispensário do hospital em Londres, o Guy's Hospital].

¹⁰ *VB/CV*, [MS 105 46c:1929], p. 3.

¹¹ Cf. *Ibidem*, [Ms 133 30: 1.-2.11.1946], p. 63: «Também aqui o conceito ‘do belo’ é muito prejudicial. Os conceitos *podem* aliviar um preconceito ou torná-lo pior; acalentá-lo ou inibi-lo.»

seus passos na filosofia – se interessou pelos experimentos na música: «Tenho uma propensão natural para pensar em ideias que surgem na música; e pensava que o que era pedido seria fazer-se experimentos num laboratório.»¹²

Ao mesmo tempo, nesta delimitação, a interrogação sobre a compreensão do tema musical é de uma fertilidade incalculável sobre a compreensão da linguagem. E nesta interrogação uma constelação de problemas se apresenta que são também os problemas do fenómeno da interpretação musical.

Se na actividade interpretativa a compreensão da peça musical tem, como seu ponto de partida, a partitura, a compreensão do que nela se apresenta afigura-se como um problema. Como uma evidência, as decisões interpretativas obedecem a regras, ínsitas à peça musical e, nestes pressupostos, a compreensão do tema, como um problema interpretativo, obedece a uma série de procedimentos analíticos que se debruçam sobre os motivos temáticos e as questões harmónicas, sendo que a cultura do intérprete é um factor fundamental donde partem todas as suas decisões: o *ouvir*, *ouvir* e *ouvir*, esta e mais aquela obra, esta e mais aquela interpretação de molde, a poder-se efectivar a compreensão do todo da obra. A questão da compreensão do tema musical insere-se também numa aprendizagem de usos e aplicações, em que a significação de uma peça musical – como acontece com a palavra – é adquirida num jogo de linguagem inscrito numa forma de vida [*Lebensform*], onde ganha o seu sentido.

Porém, na decisão interpretativa, o *quantus* de *ritardando* envolve um imponderável, um “inexprimível” que nenhuma explicação apazigua. Entender esta incalculabilidade interior à peça musical – como uma relação interna – que (des)organiza a interpretação colocava outros tantos problemas: como explicar a afinidade com uma obra? Porque é que nos sentimos schumanianos? «Tem a palavra 'Beethoven' um sentimento Beethoven?»¹³ E, por outro lado, porque é que *esta* interpretação nos comove e *aquela* nos deixa indiferente, não “mexe connosco”? Mexer connosco, é mexer com uma incalculabilidade, com um «interior [que é] já sensações +

¹² *Lectures Moore*, “May Term, 1933”, p. 358: «I had a natural propensity to think about ideas which arise in music; & I thought what was wanted was to make experiments in a laboratory.». Observamos já aqui a inclinação em não querer chegar a nada de conclusivo, a nenhuma tese. Desta breve passagem pelas experiências psicológicas num laboratório, daremos uma explicitação na Parte II – Capítulo 4, p.180, nota 624.

¹³ *UEFP*, §12.

pensamentos + representações + disposição + intenção e por aí fora.»¹⁴. Várias questões se levantam:

O que exprime o tema? Exprime “alguma coisa”? O que exprime o intérprete quando executa uma peça musical? Como entender a relação entre a partitura do compositor – obra? – e o processo criativo do intérprete? Interpretar musicalmente é um dialogar com o outro e é sob o aspecto do diálogo que os experimentos wittgensteinianos se constroem: «“Tu tocaste a passagem agora com uma expressão diferente”. – agora com a mesma”»¹⁵ ou «“Diz a ti próprio que é uma valsa, e tu tocá-las correctamente”»¹⁶.

No intérprete, como *o amante que se transforma na coisa amada*, é o devir que se dá a ver numa *bildlicher Ausdruck*, “expressão em imagem”¹⁷ que tem vários nomes na interpretação musical – *GouldBach* ou *PiresMozart*¹⁸.

A consciência da necessidade de expressão deste “inexprimível” tornou-se mais aguda no momento em que, na sua prática pedagógica, enquanto professora de piano, a autora foi confrontada com várias questões: não sendo possível a “explicação” do tema musical, *como levar à compreensão?* Executando a passagem numa exemplificação? Embora condição necessária, não constituía condição suficiente. Ou «[dizendo]: “não vês, é como se tivesse tirado uma conclusão” ou “Isto aqui é como um parêntesis”»¹⁹ Parecia que o sentido da peça pedia uma fantasia, uma história, uma metáfora, uma analogia. E, contudo, também as palavras não exprimiam o que o tema *queria-dizer*.

Por outro lado, e paradoxalmente, alguns alunos, embora sobredotados – possuindo destreza, agilidade digital, ouvido excepcionais, aliados a uma intuição de leitura global da peça – pareciam destituídos de uma capacidade de entendimento musical, colocando em questão noções como talento, entendimento, musicalidade: *aquele* aluno era “surdo” ao sentido da peça, como Wittgenstein expressa:

¹⁴ *Ibidem*, §959.

¹⁵ *Ibidem*, II, §17.

¹⁶ *BrB*, p.167.

¹⁷ Agradeço a Maria Filomena Molder a sua tradução que empregarei doravante em relação à expressão wittgensteiniana.

¹⁸ Cunho aqui o termo de Thomas Bernhard. Cf. BERNHARD, Thomas, *O Náufrago*, trad. de Leopoldina Almeida, Relógio d’Água, 1990.

¹⁹ *Inv. Fil.*, §527.

A indicação: “Wie aus weiter Ferne”²⁰ em Schumann. Compreendem todos tal indicação? Como poderia cada um compreender, por exemplo, a indicação “Não tão veloz” [*Nicht zu geschwind*’]? Não é uma capacidade desta espécie que é suposta estar ausente naquele que é cego-para-a-significação [*Bedeutungsblinden*]?²¹

Para além disso, casos houve de alunos dotados de qualidades musicais, mas não de uma forma excepcional (como o caso dos sobredotados), que possuíam uma compreensão aprofundada do tema de uma forma instintiva. Com estes, as metáforas tornavam-se uma excrescência, com os primeiros, uma necessidade e, muitas vezes, porque não condição suficiente, à metáfora associavam-se outras expressões como gestos de movimento, de dança, de molde a levá-los à compreensão do tema musical. Com uns e com outros alicerçava-se uma convicção: a compreensão de uma peça musical não é da ordem de uma explicação e se a análise musical tem uma função cognitiva importante, não dá, porém, *o musical*. Mas mais do que uma convicção, uma inquietação se instalava na autora: Como podemos *levar alguém a compreender um tema musical*? O que *queremos dizer* quando falamos de compreensão musical? «Se um professor de música diz que uma peça deve ser tocada de um determinado modo e a toca desse modo, a que está ele a fazer apelo?»²²

A esta gama de questões, uma última se lhe acrescenta que, na verdade, permaneceu sempre em pano-de-fundo:

– Como encontrar a expressão certa, justa, como exprimir o *tom schumaniano* da peça? «É como se precisássemos de um critério, nomeadamente o do “click”, para saber que aconteceu a coisa certa.»²³ Buscar a expressão justa, a *fisionomia* do tema, a clareza da linguagem – como o meio em que nos movemos, em que nos ligamos uns aos outros, estabelecendo afinidades – é o fito do intérprete musical e também do filósofo Wittgenstein. Foi este cruzamento entre um pensamento que se pretende como uma actividade, um *dichtend* – o *acto poético* do filósofo – e uma actividade musical –

²⁰ R. Schumann, *Davidsbündlertänze*, op.6. A indicação de Wittgenstein diz respeito à oitava peça do segundo caderno que, de facto, está escrita como “Wie aus der Ferne”. Em relação à indicação “Nicht zu geschwind” deixamos como hipótese tratar-se do 2º andamento da Sonata op. 90 de Beethoven que tem como indicação “Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen [não tão veloz e uma execução muito cantada]”.

²¹ *BPP II*, §250.

²² *AC*, [I-§11], p.20.

²³ *Ibidem*, [III-§2], p.44.

a *praxis* do músico-intérprete criador – que deu sentido a esta investigação. Da fertilidade do encontro com o pensamento de Wittgenstein resultou esta tese, cujas motivações aqui deixamos.

* *

*

Um problema filosófico tem a seguinte forma: «Não me sei orientar».²⁴

O problema exerce o seu constrangimento próprio, possui a sua própria irradiação, é, portanto absolutamente necessário saber contornar o que é difícil, o que nos olha de longe, contornar, desenhando, pondo em relevo a sua irredutibilidade [...]. Aniquilando a dificuldade, o obscuro que não pode deixar de o ser, impedimos a verdadeira experiência do pensamento, ocultando o seu limite [...]. Mas o que temos de fazer, para proceder com autenticidade, é andar à roda, voltar a andar à roda da dificuldade como tal, é contornar.²⁵

Neste percurso acerca das razões que nos motivaram, vemos já delineada a tarefa que será objecto de problematização no corpo da dissertação.

A actividade filosófica em Wittgenstein dirá respeito à elucidação da linguagem em que os conceitos centrais do seu pensamento – significação [*Bedeutung*], sentido [*Sinn*], jogo de linguagem [*Sprachspiel*], forma de vida [*Lebensform*], aspecto [*Aspekt*], sensação-de-se [*Wenn-Gefühl*] – não obedecem a nenhuma fixação. Deste modo, ancoraremos nesta fertilidade de conceitos o sentido último desta averiguação, procurando captar a relação entre interior e exterior na figura do compositor e intérprete, partitura/intenções e querer-dizer. Ao mesmo tempo, constituir-se-ão como os vectores estruturantes para a elucidação dos cruzamentos e das influências que pretendemos determinar em relação à interpretação musical.

De molde a desenhar o contorno desta problemática, obedecendo à *irradiação* que ela produz, várias questões foram postas em relevo formando uma constelação,

²⁴ *Inv. Fil.*, §123.

²⁵ MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, pp. 94-95.

articulando-se, numa conexão que não pretende a anulação da dificuldade da problemática, mas, antes, “*andar à roda, voltar a andar à roda da dificuldade*”, até que os vários aspectos se soltem, numa *visão* que se pretendeu o mais *panorâmica* possível. Será desta forma que tomaremos entre mãos, como mote, o “[n]ão me sei orientar” de Wittgenstein convertendo-o explicitamente numa luz que nos impedirá de ceder à tentação de estabelecer teses, explicações e juízos definitivos, conclusões.

Nesta visão do processo de composição da tese, interessou-nos mostrar vários núcleos constitutivos do pensamento de Wittgenstein e o modo como eles se cruzam com aspectos da interpretação musical. Este cruzamento, que se considera fundamental para uma compreensão das questões, assenta na tentativa, que se espera bem sucedida, da explicitação do fenómeno da interpretação musical. Das dificuldades e problemáticas se deu conta em três Partes, que estruturam esta Dissertação.

Na Parte I, constituída por quatro capítulos, iniciamos a nossa investigação por uma apresentação da relação entre a música e a filosofia, no Capítulo 1. No *Fédon*, em que Sócrates é visitado por um deus – Apolo – quisemos lembrar a relação antiga entre música e filosofia, que em Wittgenstein será posta em relevo como um acto concreto de criatividade: no *dichtend* do filósofo Wittgenstein, a *praxis* tomará a dianteira, na sua crítica à filosofia enquanto conjunto de teses e doutrinas – como um *Lehrbuch* – um manual de aprendizagem²⁶. É deste modo que a filosofia se constituirá para ele como uma actividade de produção de símiles, comparações, experimentos, cuja fertilidade se mostra na sua potência de clarificar. Na afinidade profunda com a música, ele irá prescindir do *tertium* comparativo das analogias, possibilitando, assim, que possamos também interrogar a prática musical.

Neste sentido, a Parte I será dedicada às questões inerentes à problemática interpretativa com o propósito de averiguação da relação aporética entre obra e interpretação, isto é, sobre o *ser* da obra musical. Na nossa elaboração, tornou-se claro que a separação progressiva entre o compositor e intérprete, concomitante com a natureza da música instrumental nos inícios do romantismo, colocava na ordem do dia a questão da expressão da natureza da obra musical. Uma apresentação breve dos passos desta separação no Capítulo 2, levar-nos-á em direção às questões da memória do gesto musical e da notação, como procedimento que irá progressivamente limitar uma prática

²⁶ Como anunciará na sua única obra publicada – o *Tractatus logico-philosophicus*. Vide TLP, «Prefácio», p. 27.

de improvisação e, concomitantemente, abrir o leque das possibilidades de interpretação da composição. Deste modo, o problema da significação da obra musical inicia o seu percurso como problema estético. Na expressão “Sonate que me veux-tu?”²⁷ é a música instrumental que ganhará o seu estatuto e as suas aporias de expressão.

No Capítulo 3, a questão ontológica será tomada entre mãos, de uma forma mais incisiva, ao abordarmos a questão da partitura e a sua problematização. Como foco central no acto interpretativo, a partitura obriga a várias interrogações acerca da sua *natureza*, tomada como texto no sentido adorniano ou como um conjunto de instruções do compositor, como Brendel afirma. Por outro lado, a interrogação estende-se também à natureza do *acto interpretativo*: o intérprete musical é interpelado pela partitura, acto de um outro, o compositor, colocando-se assim a questão deste acto ser tomado como um acto criador ou como *medium* da obra. A aporia da obra musical – por um lado, obra do compositor e, por outro, obra do intérprete – é de uma enorme fertilidade pelas questões que abre e que se considera essencial elucidar. Neste sentido, iremos confluir a nossa abordagem com o pensamento de Adorno em relação ao fenómeno da interpretação musical e às questões importantes que levanta ao tomar a partitura como um *texto*. Será a partir da sua obra *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*²⁸ que procuraremos mostrar a objectivação do gesto do compositor na notação, numa relação com a linguagem, desde os primeiros neumas à inscrição do “sopro” no modo como se articula e se canta. Será ao carácter de *énérgeia* da linguagem que a afinidade com a música se justificará como uma actividade e não como um *érgon*, uma obra, na esteira de Humboldt.

Nesta relação primordial com o registo gráfico, a categoria temporal inscreve-se como o elemento interpretativo fundamental ao qual se reunirão os elementos que dirão respeito à intensidade do som. A audibilidade dos elementos da partitura implicará decisões acerca do tempo e das dinâmicas, conduzindo a uma fluidez interpretativa, abrindo-se o campo das aporias interpretativas que, a partir do primeiro romantismo alemão e dos pressupostos schopenhauerianos, se colocarão aos intérpretes musicais: como apresentar a ideia musical? É o intérprete um *traditore* ou um *traduttore*?

De facto, o acto interpretativo musical implica o texto musical, que, sendo um

²⁷ Expressão atribuída a Fontenelle. Remetemos a explicitação desta expressão para a Parte I, Capítulo 2.

²⁸ ADORNO, Theodor, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Herausgegeben von Henri Lonitz. Suhrkamp, 2005.

texto aberto, permite igualmente um acto crítico similar ao acto crítico tal como já entendido pelo romantismo alemão: o desdobramento da própria ideia, cujo *singbar vorzutragen* (execução cantada) se exprime numa e noutra apresentação temporal, condição *sine qua non* do devir-obra do compositor. No desenvolvimento desta concepção, entraremos em sintonia com a questão da autonomia musical e da sua relação com o acto crítico romântico e a nossa investigação encontrará em Walter Benjamin, e na sua concepção da tradução como uma *forma*, uma primeira apresentação do acto interpretativo musical.

Esclarecendo esta direcção, será a partir do acto crítico romântico que iniciaremos o nosso cruzamento com o pensamento wittgensteiniano em que estas questões tomarão outros contornos. Ainda neste Capítulo 3, será exposta uma primeira enunciação acerca do *querer-dizer* [*meinen*] da obra, de molde a produzir um vislumbre aproximativo da proposta que nos anima.

No Capítulo 4, ao concluirmos esta primeira Parte, iremos atender às questões já formuladas: o intérprete como um *traditore* inscreve-se numa cultura que formula o conceito de *Werktreue* como resposta. Porém, a verdade da obra (“autenticidade”) tida sob o conceito estrito de identidade (a literalidade das notas tocadas) não permite o esclarecimento da sua *ideia* musical, pois pode-se tocar todas as notas da partitura e ser-se “surdo” à sua significação. A partitura não nos dá o modo de execução, da intensidade de cada nota, como refere Wittgenstein: «uma partitura, usada para descrever uma peça de música que foi tocada, (...) não reflecte, por exemplo, a intensidade de cada nota.»²⁹. Por outro lado, uma execução com as notas erradas – a infidelidade do intérprete – pode, no entanto, emocionar-nos. E ainda outra questão subjacente, em ambas as execuções reconhecemos a *mesma* peça executada. A partir destes pressupostos, levaremos a cabo uma distinção crítica entre obra e interpretação, debatendo as enunciações de N. Goodman e de Peirce (com os seus conceitos de tipo [*Type*] e de instâncias [*token*]). A crítica ao fundamento e à concepção essencialista da linguagem, que desenvolveremos na terceira parte deste estudo, terá aqui as suas primeiras premissas no que se refere à actividade interpretativa.

De seguida, tomaremos todo o fôlego na Parte II desta investigação, ao longo de cinco momentos, debruçando-nos na única obra publicada de Wittgenstein – o

²⁹ *Nachlass*, [TS 209], p.14.

Tractatus.

Com o seu título *Uma Leitura Musical do Tractatus* foi nosso fito mostrar a raiz musical do seu pensamento numa convergência com a tese hanslickiana de autonomia musical, que se prolongará – sendo nossa convicção que Wittgenstein mantém ainda as *nuances* de uma concepção muito própria de um formalismo musical em contexto, no que se refere à prática interpretativa musical – na sua filosofia posterior. Ao mesmo tempo, realizamos um cruzamento com autores que testemunham o modo como a prática interpretativa pode ser pensada, quer na sua relação com o texto musical e a prática analítica (no caso, Heinrich Schenker), quer na significação da obra e a sua relação problemática com as emoções (no caso, Susanne Langer).

O formalismo musical de Eduard Hanslick rejeitará qualquer ideal de um absoluto ou de um sentimento, que se constitua numa exterioridade à própria natureza da obra musical, donde o seu mote célebre, em relação à música – «formas sonoras em movimento». E. Hanslick, considerado justamente como o precursor dos estudos de estética musical com a sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*³⁰, integrou a defesa da música pura contra a estética musical romântica que tinha como seus representantes maiores Liszt e Wagner. O seu pensamento e argumentos principais serão integrados no Capítulo 1 desta Parte.

Neste Capítulo 1, assinalaremos o própria *ambiance* de um tempo que estava no seu ocaso, o *mundo de ontem* nas palavras de Stephen Zweig em que a experiência devastadora da desfiguração da linguagem terá uma apresentação com Karl Kraus e Hugo von Hofmannsthal. Será a partir de K. Kraus, e da sua crítica à alienação e à reificação da linguagem, que estabeleceremos o quadro do exame crítico da linguagem – o que pode ser dito e o que deve ser guardado em silêncio – efectuado por Wittgenstein, exame este tido como a própria natureza da actividade filosófica. O esforço de determinação do que pode ser dito pela linguagem tem um fito também terapêutico, pois trata-se de guardar, de salvaguardar, o que tem uma importância maior, o nosso acesso sentimental a um mundo que não tem expressão no uso utilitário da linguagem comunicacional de todos os dias, em que as palavras correm o risco de *se desfazerem na boca como cogumelos podres*³¹.

³⁰ *Do Belo Musical*. Remetemos para a Parte II, Capítulo 1, p. 109, nota 370, a citação e indicações completas.

³¹ HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A carta de Lord Chandos*, trad. de Carlos Leite. Hiena Editora,

Estará em foco a textura musical de um tempo de *fin-de-siècle*, em que ainda se dançava a valsa de Strauss nos salões aristocráticos, mostrando-se, assim, como o contexto deste século – o último da tonalidade musical – impregnou o seu pensamento. Wittgenstein pertence, pois, a uma família e a um *Zeitgeist* em que a música é ainda o centro de uma actividade cultural intensa na vida familiar e a esta imersão se deve a fertilidade do seu pensamento. Neste Capítulo 1, percorreremos aspectos que formaram todo o século oitocentista musical, nomeadamente a herança schopenhaueriana, com o reflexo em Wagner e com uma resposta de Schoenberg na aurora do século XX. Hanslick dará o mote da crítica da linguagem que é efectuada no *Tractatus*, com a influência das suas teses de uma autonomia musical, que por sua vez abrirão caminho a um pensamento musical poderoso, o de Schoenberg, aquele que colocará um ponto final a uma cultura que constitui o ideal de Wittgenstein.

No Capítulo 2 iniciamos a nossa imersão no pensamento tractariano. É nossa proposta, neste momento desta segunda Parte, tornar inteligível o seu quadro problemático, de molde a justificar a aproximação entre as linhas do *Tractatus* e a questão interpretativa, a partir das questões referentes à autonomia da linguagem e do tema musical. Verificaremos, assim, em que é que consiste, porque e como é que se verifica essa má-compreensão.

Por um lado, a filosofia como actividade crítica, na acepção wittgensteiniana, implicará a concepção de uma autarcia da linguagem que tem como correlato a autonomia da música: a elucidação das relações entre autonomia da linguagem e autonomia da música – com consequências profícuas para a interpretação musical – constituem-se como um dos fios que percorrem as noções centrais tractarianas. Por outro lado, a filosofia como actividade crítica da linguagem, que «[nos fornece] a pedra de toque que decide do valor ou não valor»³² da expressão do pensamento, elucidando as condições de possibilidade do *dizer*, exige um exame que ponha a descoberto a «má compreensão da lógica da nossa linguagem»³³, clarificando os seus maus usos, o seu funcionamento, possibilitando assim a resolução dos problemas da filosofia.

A dificuldade de leitura deste texto não nos demoveu da nossa tentativa de

Lisboa, 1990, p.26.

³² KANT, Emmanuel, *Crítica da Razão Pura*, «Introdução[B 26]», trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 3ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.53.

³³ *TLP*, «Prefácio», p.27. Vide também no *Tractatus* as proposições [3.324] e [3.325] e, igualmente, [4.0031].

colocarmos em relevo a lógica que habita a linguagem como uma lógica musical – a estrutura lógico-sintáctica do tema – comparação que pertence a Wittgenstein. Neste sentido, abordaremos o texto tractariano no que diz respeito à noção de forma lógica, do método projectivo – a *Abbildung* –, a noção de *figura* e a noção central no seu pensamento de relações internas – *interne Beziehungen*³⁴. Dito de outro modo, a dificuldade das noções que apresentamos não nos demoveu da tentativa de compreender as questões de articulação e forma lógica numa relação com as questões da analítica musical. Procurámos, assim, esclarecer a afirmação wittgensteiniana acerca do conhecimento da essência da música como uma consequência do conhecimento da natureza da lógica³⁵. De facto, serão estas “formas sonoras em movimento”, a sua articulação interna, a constituir um dos esteios da noção de forma lógica, como condição da possibilidade de um isomorfismo entre linguagem e mundo. Desde o princípio das suas *Denkenbewegungen* que a noção de conexões internas tem um forte enraizamento no pensamento de Wittgenstein, percorrendo a tessitura da linguagem. Se no âmbito tractariano falamos de *interne Relationen*, na sua filosofia posterior tomará o nome de *Zusammenhängen*: neste sentido, após a crítica ao essencialismo da linguagem, o elemento formalizável da linguagem musical, que operou no *Tractatus*, aparecerá transformado na noção de “parecenças de família”. Das “relações internas” às “parecenças de família” está em questão a visão causal externa, seguindo aqui a interpretação de Antonia Soulez em quem nos apoiaremos ao longo desta Dissertação³⁶.

A problematidade da linguagem musical aponta para as questões da relação da análise musical que se debruça sobre as características formais e musicais, reflectindo-se na interpretação musical. O formalismo hanslickiano abre para dois pilares do pensamento interpretativo musical: o primeiro esteio diz respeito aos elementos formais, a que o intérprete não pode, nem deve, fugir. De facto, há um elemento formalizável na linguagem musical e é tal que serve de modelo ao pensamento wittgensteiniano acerca das relações internas. Foi neste contexto que introduzimos um Capítulo [3] dedicado a Heinrich Schenker que se cruza com Wittgenstein: a sua concepção analítica, de inspiração predominantemente freguiana, tem pontos de contacto com o ambiente

³⁴ Vide TLP, [4.014] e [5.2].

³⁵ Cf. *Cadernos*, [Ms 102: 7.12.15, p.66r]: «O conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música.»

³⁶ Cf., sobretudo, SOULEZ, Antonia, *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, Éditions Delatour France, 2012.

tractariano.

Desta forma, no Capítulo 3, o que constituiu a tarefa do filósofo – mostrar a armação, a forma lógica, como o esteio, condição de possibilidade da linguagem representar o mundo – levou-nos a querer mostrar como a tarefa do intérprete musical (a análise do texto, a partitura) recebeu uma leitura analítica de Heinrich Schenker que influenciou o pensamento musical da época. Mostramos, assim, como Schenker desenvolveu um sistema lógico de análise musical que partilha das premissas da “forma geral da proposição” do ambiente tractariano³⁷. Por outro lado, Schenker introduziu-se nesta investigação pela mão do próprio Wittgenstein, sendo o único teórico musical citado nos seus escritos, como é exposto. cremos, pois, que a sua influência em Wittgenstein foi profunda, não só por ser a única referência em relação a teóricos musicais no seu espólio (como damos boa conta neste capítulo) mas, o que é o mais importante, o seu pensamento apresentar aspectos que nos lembram imediatamente o pensamento schenkeriano, como é exemplo nas *Lectures em Cambridge*: «Podes perguntar: o que é que há de comum a toda a música desde Palestrina até Brahms? E podemos responder: começa na tónica, vai até à dominante e volta à tónica.»³⁸

Se, como referimos numas linhas acima, o primeiro pilar da prática interpretativa musical dizia respeito à análise musical da partitura, justificando o cruzamento com Heinrich Schenker, um segundo esteio alicerça as teorias musicais de interpretação e a prática interpretativa numa concepção da natureza expressiva da música. Assim, já no Capítulo 4, e no desenvolvimento da leitura do *Tractatus*, o nosso foco dirigiu-se para Susanne Langer e o seu pensamento musical, influenciado por uma noção morfológica da música (devedora de Cassirer) e da leitura que realizou do *Tractatus*.

Não deixa de ser curioso que as teorias emocionais contemporâneas que defendem a expressão dos sentimentos pela música, a música como espelho das emoções, numa filiação directa nas teorias schopenhauerianas e wagnerianas tenham tido no *Tractatus* uma sua primeira explicitação, a partir da teoria formalista figurativa e da concepção da música como forma simbólica. A interpretação de Susanne Langer do *Tractatus* em relação à emoção musical, apesar de discutível, merece ser analisada. Por um lado, por ter sido a primeira leitura do pensamento wittgensteiniano em relação à música e, por outro, pelas intuições que se mostram férteis, mesmo que criticáveis, em

³⁷ De referir que Heinrich Schenker fazia parte do Círculo de Viena.

³⁸ *Lectures Moore*, «May Term 1933», p.353.

relação à filosofia posterior em Wittgenstein. Deste modo, na determinação da noção de *sentir*, estabelecemos um percurso que parte da enunciação de *sentir* em Susanne Langer como “forma geral de sentimento”. Por conseguinte, a abordagem langueriana abre para questões que estão longe de estarem esgotadas, constituindo a sua noção de movimento e dinamismo uma resposta ao sentimentalismo e às teorias psicológicas, como efeitos, e não dizendo respeito à natureza musical, com paralelismos que podemos estabelecer com Wittgenstein já na sua filosofia posterior.

A pregnância destes dois autores que com Wittgenstein se cruzam – e que se constituem como fontes dos problemas relativos à interpretação musical – será objecto de um amplo desenvolvimento. Mas não concluiremos esta Parte II, da nossa Dissertação, sem antes atendermos, numa Coda, à questão da indizibilidade na linguagem e do inexprimível na música. O indizível implicará um excedente que não pode ser posto em palavras, mas que nem por isso é o menos importante, aliás, é a única parte com valor – como referirá na carta a Ludwig von Ficker motivada pelo propósito de publicação do *Tractatus*.

Na problematicidade da música ser uma linguagem, os ecos schopenhauerianos de uma linguagem como representação do Absoluto – “Wille” [*Vontade*]– fazem-se ouvir. Dado o seu carácter abstracto, a música como representação do absoluto exprimirá, assim, o que há de mais irrepresentável, a própria Vontade e os seus movimentos mais íntimos e secretos – os motivos humanos que as palavras não podem dizer. Este mito de indizibilidade na linguagem chegará também ao próprio *Tractatus*, cuja concepção de uma impotência da linguagem em dizer o que pertence ao ético e ao estético remete para uma distinção entre o que é do âmbito do dizer e o que é do âmbito do mostrar – os nossos gestos mais profundos, os actos sentimentais dos quais fazem parte o acto musical de tocar, de assobiar.

A Parte III, última Parte deste estudo, iniciar-se-á sob o sentimento de admiração pela linguagem incidindo sobre o ponto de viragem gramatical de Wittgenstein, quase uma década após a publicação do *Tractatus*: que a linguagem quotidiana possa exprimir o que há de *sem sentido* – *unsinnig* – e o modo como o faz tornar-se-á o mote da investigação gramatical, que é levada a cabo após a *Conferência sobre Ética* e se desenrola até aos *Últimos Escritos*. As múltiplas observações sobre a questão da compreensão e do funcionamento da linguagem continuam nas *Investigações*

Filosóficas através da crítica à sua “velha maneira de pensar”³⁹, onde os temas principais já se encontravam delineados⁴⁰. Por conseguinte, até aos últimos manuscritos, que irão constituir os *Últimos Escritos da Filosofia da Psicologia e Sobre a Certeza*, os modos de expressão do pensamento constituem a “carne e a ossatura ” de um filósofo que declara:

Aquilo que eu ofereço é a morfologia do uso de uma expressão. Mostro que esta possui espécies de usos com os quais nunca sonhámos. Em filosofia sentimo-nos *forçados* a olhar de um certo modo para um conceito. O que eu faço é sugerir, ou mesmo inventar, outras formas de olhar para ele. Sugiro possibilidades que não foram pensadas anteriormente [...]”⁴¹.

Vejamos com atenção os pontos da investigação gramatical perseguindo a sua explicitação em três etapas.

No Capítulo 1, que toma entre mãos a *Conferência sobre Ética*, a admiração é justamente dedicada ao modo como a linguagem *diz* pela sua natureza expressiva, e é sobre esta natureza expressiva que Wittgenstein se irá debruçar. A linguagem quotidiana toma formas comuns de comunicação como, “traz-me o pão”, “vamos ao cinema” até às expressões mais enigmáticas como “este minueto é espantoso... sinto sempre qualquer coisa quando o ouço”, tendo como único pressuposto a presença de uma inteligibilidade comum, os arredores em que vivemos uns com os outros, uma cultura que nos une e que dá cor, emprestando *nuances*, originando as regras que possibilitam este acordo que é falarmos e entendermo-nos, ouvirmos e fazermos música e podermos discutir sobre essa “qualquer coisa que sinto”.

Uma vez mais se relembra que a linguagem quotidiana está em ordem, e a actividade elucidatória dirá respeito às regras da gramática que determinam a significação: o que interessará a Wittgenstein será observar o modo concreto, múltiplo, como as regras são utilizadas, o seu uso, de molde a conseguir dar uma visão panorâmica da linguagem. A utilização da palavra pressupõe todo um sistema – o jogo

³⁹ *Inv. Fil.*, «Prólogo», p.166: « Há quatro anos tive ocasião de voltar a ler o meu primeiro livro (o *Tractatus-Logico-Philosophicus*) e de explicar as suas teses. De súbito, pareceu-me então que devia publicar conjuntamente a minha velha com a minha nova maneira de pensar [...]».

⁴⁰ Cf. Wittgenstein: «As minhas ideias fundamentais ocorreram-me logo muito cedo, na vida», *Apud*, Drury1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Preface», *op. cit.*, p.ix.

⁴¹ Declaração de Wittgenstein numa *Lecture* em 1946 sobre o método filosófico. *Apud* MALCOLM, Norman, *L. Wittgenstein. A Memoir*, Clarendon Press Oxford, 2001, p.43.

da linguagem no qual a palavra vive e respira – e, no entanto, “o que é” um sistema, a sua definição, não pode ser dada. É desta forma que se opera nesta fase da sua filosofia uma inversão do pensamento platónico, essencialista. Será sob estas premissas que o Capítulo 1 se iniciará, colocando em causa o essencialismo platónico e freguiano em relação à noção de obra musical, como justificaremos.

Neste sentido, debruçar-nos-emos sobre o corpo de significação – o *Bedeutungskörper* como explicação e pré-conceito – e, através da leitura crítica que iremos efectuar mostraremos o alargamento do conceito de compreensão com consequências férteis para a compreensão musical. Neste sentido, a compreensão da linguagem como “jogo de linguagem” [*Sprachspiel*] (conceito, porém, nunca determinado), permitir-nos-á explicitar o que está em causa na questão ontológica da obra musical e da interpretação musical.

Na crítica ao essencialismo, o que estará em causa é a procura de um termo comum: uma propriedade que unifique todas as significações, os modos de ver, os exemplos. Em suma, um conceito geral que destitua os casos particulares, numa ontologia que não deixa ver o que pertence à diferença e ao múltiplo, aos elos intermédios, aos traços dissonantes que são colocados na sombra. É para a crítica de uma visão dogmática da linguagem que a filosofia de Wittgenstein faz agora apelo. Ver-se-á a riqueza desta crítica para a interpretação musical, neste Capítulo 1, em que é o próprio estatuto do fenómeno da interpretação que é posto a claro como o jogo sem paradigma a obedecer: na noção de *Gleichnis*, em que as comparações são o mote, a interpretação musical prescindirá da “noção de autenticidade” – *Werketreue* –, estabelecendo assim o seu próprio valor. Longe de uma “fidelidade” à partitura tida como um “conjunto de instruções” no jogo interpretativo, a noção de compreensão terá uma outra dimensão.

A obra constitui-se dentro de um conjunto de interpretações, como um jogo – o jogo da criança que não tem fim –, em que cada interpretação é uma jogada, ou uma nova apresentação do jogo. Pensar a música como constituição do próprio *ser*, “obra musical”, a sua execução, não se constituindo, no entanto, nenhuma ontologia, nenhuma teoria acerca do *ser* da obra. Contudo, a aceitação da multiplicidade das interpretações não aponta para nenhum relativismo em que todas se equivaleriam. É aqui que o conceito de “parecenças de família” [*Familienähnlichkeiten*] faz a sua entrada que nós

consideramos estar numa continuidade com a noção de relação interna tractariana.

Não respondas: “Tem de haver alguma coisa em comum, senão não se chamariam *jogos*” – mas *olha*, para ver se têm alguma coisa em comum. – Porque quando olhares para eles, não verás de facto o que *todos* têm em comum, mas verás parecenças, parentescos, e em grande quantidade. Como foi dito: não penses, olha! – Olha, por exemplo, para os jogos de tabuleiro, com os seus múltiplos parentescos.⁴²

A crítica ao corpo de significação «como uma representação mágica engendrada pela nossa língua»⁴³ torna-se assim fundamental para a destituição de uma das teorias mais comuns na prática interpretativa e que diz respeito, justamente, ao compositor e às suas intenções tomadas como um corpo a ser revelado: aquilo que o pensamento wittgensteiniano introduz é uma crítica ao pressuposto de um conhecimento prévio que pudesse fornecer a significação prévia à execução da partitura, ou seja, todo um corpo de significações que pudessem orientar a execução. Pelo contrário, é no laço que se estabelece entre a regra e o seu uso, a sua aplicação (tomando como exemplos, os ornamentos, os acentos, o modo de tocar cada nota – em *legato* em *staccato*), a saber, a execução, que a intenção do compositor – a significação da peça – é estabelecida. Um dos exemplos de elucidação de Wittgenstein, tem a ver precisamente com o que há de mais quotidiano na prática interpretativa musical:

O que queres dizer por “S compreendeu esta peça de música”? Se ele diz que lhe lembra a sua casa, que lhe dá um sentimento de calor, eu digo que isso mostra que ele não compreendeu. Se ele diz: “não deveria ter sido mais acentuado aqui?” Sim, isso mostra que ele, de facto, compreendeu.⁴⁴

Neste sentido, a elucidação do fenómeno da interpretação musical é interpelada pelas questões da compreensão e do sentido: considerando a música como jogo de linguagem radicado numa forma de vida, desenvolvem-se as questões da regra e da intenção – o querer-dizer do intérprete. Estamos já no contexto do que constituirá o Capítulo 2 desta Parte. A gramática fornece a paisagem – *Übersicht*⁴⁵ – que o intérprete

⁴² *Inv. Fil.*, §66. Apoiamo-nos em Antonia Soulez ao estabelecermos esta continuidade entre relação interna e “parecenças de família”.

⁴³ CHAUVIRÉ, Christiane, *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein*, Presses Universitaires de France, 2003, p.148.

⁴⁴ *Lectures Moore* [May Term, 1933], p. 353.

⁴⁵ Termo que em inglês aparecerá como sinopse [*synopsis*] e que nós escolhemos traduzir por visão

utilizará. Não se trata da construção de uma meta-linguagem, quer dizer, a noção de autonomia, constitutiva do *Tractatus*, mantém-se, assim, presente: tudo se passa na própria linguagem e é na sua utilização que a significação fica à-vista e as suas normas são clarificadas. O âmbito normativo não obedece a nenhum paradigma exterior à própria linguagem mas antes, o que está em jogo na descrição da gramática é ver na linguagem as suas próprias regras de aplicação que, actuando como normas de descrição, não são, por isso, uma questão de gosto:

Em Matemática, Ética, Estética, Filosofia, responder a um enigma é fazer uma possível sinopse. “Porque é que esta nota é absolutamente necessária? Uma explicação seria algo como isto: se escreveres fora do tom em acordes, verás a que acorde pertence a nota. Isto é, indica, no momento da colocação lado a lado [acordes e melodia], uma determinada harmonia.”⁴⁶

É neste sentido que a autonomia da linguagem permanece como um testemunho transmitido do âmbito tractariano.

Como refere Chauviré:

Todo o problema é o da prática de um jogo, o exercício de uma capacidade, a aplicação de uma regra. E a capacidade não tem nada a ver com uma disposição mental que se actualizasse nas nossas execuções [...] a capacidade exerce-se (ou não se exerce) na prática, onde se desenvolve o domínio das técnicas adquiridas pela aprendizagem. Ela está numa relação interna, e não causal, com as aprendizagens.⁴⁷

A investigação gramatical ramifica-se, assim, de uma forma rizomática, em questões que dizem respeito ao funcionamento da linguagem, à sua gramática, ao uso das suas regras. Neste sentido, a análise lógica, como o que reconduz ao comum, às definições, às condições necessárias e suficientes e aplicação correcta do conceito será posta em causa: não havendo limites determinados, o que estará em questão é a descrição que se pretende completa: são os exemplos – os casos singulares com os seus ares de família – que permanecem para se poder obter uma compreensão da palavra, do tema musical.

panorâmica [*Übersichtliche Darstellung*].

⁴⁶ *Lectures Moore* [May Term, 1933], p.358.

⁴⁷ Chauviré2003 - *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein, op. cit.* p.52.

No Capítulo 3 debruçar-nos-emos sobre a fluidez e a vaguidade que Wittgenstein atribui à da descrição: «[a] grande dificuldade nesta investigação é encontrar um modo de apresentação para a vaguidade.»⁴⁸ Nesta apresentação da vaguidade – zona de indeterminação em que a palavra respira – estará em causa uma constelação de conceitos que tecem a noção de compreensão. O jogo de linguagem, que constitui o conceito de compreensão, é tecido, como uma corda, por várias fibras – as “parecenças de família” que se sobrepõem⁴⁹. Se no Capítulo 2 se ofereceu uma elucidação acerca da importância das regras da gramática e a noção de uso na determinação da significação, neste Capítulo 3 que remata a Dissertação, *outras fibras* se lhe acrescentam, dando assim uma robustez que permitirá afinar pelo mesmo diapasão a compreensão da linguagem e do tema musical. Com a noção de “rosto”, de “fisionomia”, de “aspecto” e “ver-cómo”, “sensação-de-se” [*Wenn-Gefühl*] e uma “evidência imponderável”, Wittgenstein produz um alargamento da noção de compreensão que permitirá alicerçar a convicção que norteou este estudo: a influência recíproca entre um pensamento filosófico e a interpretação musical. O que estará em questão será o querer-dizer [*meinen*] do intérprete e a questão da intencionalidade: compreender uma obra musical é construí-la com os seus sons, *expremere*⁵⁰ as suas qualidades, tocá-la e neste movimento do *meinen* há um *eros* que submerge o amante – o intérprete da melodia – que o despoja e que o transforma.

Por outro lado, as questões estéticas – que não são questões psicológicas em Wittgenstein – abrem para o questionamento da relação imanente entre interior/exterior. O intérprete musical debruça-se sobre um texto cuja superfície é já expressiva: na partitura, os traços da sua expressividade – a audibilidade da pulsação do seu coração – estão à vista, olham para nós, numa recusa de um “corpo de significações” (teorias, significações tidas como adquiridas) que actue por detrás. A profundidade que se derrama na superfície leva em linha de conta a noção de *sentir* – o *Wenn-Gefühl* abre para as *petites perceptions* leibnizianas e a possibilidade da expressão do inexprimível terá aqui uma das suas matrizes fundamentais. Estamos longe do modelo do

⁴⁸ UEFP, §347.

⁴⁹ Cf. *Inv. Fil.*, § 67.

⁵⁰ Na esteira de Fernando Gil. Cf. GIL, Fernando, *Cursos de Baltimore 2002-2004 na John Hopkins University*, tradução e edição de Sofia Isabel Monteiro de Araújo in Dissertação de Mestrado "Uma Teoria da Expressão em Fernando Gil", realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vilela. U. Porto/F.L.U.P., 2013, p. 4: «O termo expressão deriva de *ex-premere*, *ex-pression*, *aus-drücken*. A expressão é sempre o resultado de um movimento interno que tende à manifestação seja por extracção material ou pela expressão da alma.».

conhecimento lógico e racional, de premissas, dedutivo, e entramos no domínio da fina percepção, das *petites perceptions*, que escapa à análise lógica e musicológica (em particular, a análise schenkeriana), mas que envolve uma natureza interpretativa: aprender a ouvir uma melodia, implica *discerni-la* e *distingui-la*, *isolá-la* e *delimitá-la*. Estas operações – *gestos* – oferecem-nos perspectivas, *Aspekte*, numa acepção wittgensteiniana, do *rosto* de um tema musical. Se as relações internas no ambiente tractariano nos interessaram por nelas se mostrar de forma intensa a afinidade com a música em Wittgenstein, por outro lado, constituem-se na sua filosofia posterior, nas várias transfigurações dos seus movimentos de pensamento, em “parecenças de família” e, num último momento, em *Aspekte* que têm uma relevância especial no jogo interpretativo.

O sentido da nossa investigação, a que tomaremos o pulso ao longo do corpo desta dissertação, teve um primeiro contorno nesta Introdução. Assumimos que o desenho efectuado da nossa proposta encontra-se rodeado por uma obscuridade. É, assim, em direcção à sua iluminação que iniciaremos agora o nosso percurso e, destarte, procurar-se-á dar a ver a vitalidade que a interrogação wittgensteiniana possui para o esclarecimento de questões que agem na prática interpretativa musical, num cruzamento e influência de uma enorme fertilidade.

PARTE I – *Questões de Interpretação Musical*

*Quanto mais músico, mais filósofo.*⁵¹
Nietzsche

⁵¹ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, §1, Digital Critical Edition (eKGWB).

Capítulo 1– Filosofia e Música

Frequentes vezes ao longo da minha vida me visitava o mesmo sonho, ora sob uma ora sob outra visão, mas sempre com as mesmas palavras: “Sócrates, compõe, pratica a *mousiké!*”. Ora este sonho, tomava-o eu no passado como uma advertência, um incitamento (...) a prosseguir neste mesmo género de actividade que pratico, ou seja, a música, visto que a filosofia é a mais alta forma de música e outra não era, justamente, a minha ocupação. Agora, porém, que o julgamento foi já, e que as festas em honra do deus [Apolo] me impediram de morrer, fiquei a pensar comigo se não seria esse o tipo comum de “música” que o sonho me prescrevia, e achei conveniente voltar-me então para a poesia (...). Foi assim que comecei por fazer um hino ao deus; (...). A seguir ao hino, pensei, contudo, que o poeta, para ser verdadeiramente poeta, deve criar *mythoi* e não *logoi* [...].⁵²

A *mousiké* nos Gregos tem nesta passagem do *Fédon* uma relação fértil com a filosofia. Que o filósofo seja visitado por Apolo e instigado a compor um hino é esclarecedor da relação que a palavra poética tem com a palavra filosófica⁵³. A relação é problemática: à filosofia pertence o conceito e, como tal não pode ser poesia sendo, no entanto, a forma suprema de *mousiké*. Ora a linguagem ao criar ficções, imagens, desconstrói a relação com uma linguagem falsamente objectiva, que diz o ser, que domina a natureza, a *physis* grega. À relação de domínio sobre a *physis* opõe o poeta a *mimesis*, uma efabulação criadora, um dizer por imagens e, justamente por dizer por imagens, solta nos seus interstícios o sentido, a completude, a exactidão da visão. Ao esforço argumentativo, escolhe, assim, Sócrates, às portas da sua morte, a prática da *mousiké*.

Quisemos lembrar, com esta passagem do *Fédon*, uma das apresentações mais belas da relação entre filosofia e música no pensamento filosófico.

Uma outra, distinta, se apresenta com Wittgenstein: se para Sócrates os *mythoi* são a marca distintiva da poesia, e o filósofo deve dedicar-se a ela, uma outra relação é estabelecida entre o *dichtend* e a forma de fazer filosofia, que não exclui, pelo contrário,

⁵² Vide, PLATÃO, *Fédon*, Introdução, tradução do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Livraria Minerva, Coimbra, 1988, [60e-61b]. [trad. mod.].

⁵³ E é expressivo que sejam as festas em honra de *Apolo*, deus da palavra oracular e da música – da flecha e da lira –, o motivo do adiamento da morte de Sócrates.

pois «na realidade, na filosofia dever-se-ia, apenas, *poetar*.»⁵⁴ Ou ainda, porque também é *mousiké* e bem-vinda ao nosso tema:

Acontece-me muitas vezes pensar que o cume que eu gostaria de conseguir atingir seria o de compor uma melodia. [...] Se eu sonho com um ideal tão elevado é porque ser-me-ia então possível, de uma certa maneira, resumir a minha vida; e poderia dar-lhe a forma de um cristal [*Kristall*]. Mesmo que fosse um cristal pequeno e comum, mas ainda assim um cristal.⁵⁵

Desde já, podemos afirmar que a preocupação com a estética não é um interesse colateral ao pensamento de Wittgenstein, e ainda menos se constitui como um objecto sobre o qual o seu pensamento se debruçaria, porventura. Muito pelo contrário, a “indiferença” pelas questões científicas é provocada pela noção aguda de que estas não tocam no que realmente respeita ao humano⁵⁶, assumindo que o que é do “vivo” (e portanto não dissecável e sujeito às operações do entendimento) só poderá ter uma resolução – provisória e instável – no horizonte da Ética & da Estética. Este “e” –&– é sublinhado no seu pensamento:

(A Ética e a Estética são Um).⁵⁷

As questões científicas podem interessar-me, mas nunca me prendem verdadeiramente. Para mim, só contam apenas as questões conceptuais & estéticas. A resolução dos problemas científicos é-me, no fundo, indiferente; mas não as outras questões.⁵⁸

As outras questões são as que estão “à flor da pele” e que tocam o humano no ponto em que o íntimo, a profundidade, e a pele, a superfície, se reúnem, detendo aquela expressividade que, ao impregnar o ser, toma a forma de um poema ou uma canção.

⁵⁴ VB/CV, [MS 146 25v:1933-1934], p.28: « [...] philosophie dürfte man eigentlich nur dichten. ».

⁵⁵ Cf. L. Wittgenstein, *Public and Private Occasions*, «Movements of Thought: Diaries 1930-1932», James C. Klagge and Alfred Nordmann (Eds.). Rowman & Littlefield Publishers, 2003, [10]/[28.4.30]», pp.16-18: «Ich denke oft das Höchste was ich erreichen möchte wäre eine Melodie zu komponieren. [...] Darum schwebt es mir ja als ein so hohes Ideal vor weil ich dann mein Leben quasi zusammenfassen könnte; und es krystallisiert hinstellen konnte. Und wenn es auch nur ein kleines schäbiges Krystall wäre, aber doch eins.».

⁵⁶ Mote que preencherá o seu pensamento e que aparecerá, desde logo, no «Prefácio» ao *Tractatus* e na *Carta a Ludwig von Ficker* (o editor desta sua obra – a única publicada em vida). Vide Parte II os desenvolvimentos efectuados a propósito desta Carta, nomeadamente no Capítulo 1, pp. 92-93 e p.102, onde se encontram também as referências bibliográficas.

⁵⁷ TLP, [6.421].

⁵⁸ VB/CV, [MS 138 5b: 21.1.1949], p.91.

A “irmandade”⁵⁹ entre as questões conceptuais e estéticas é a tonalidade que recobre todo o seu pensamento, inclusive quando as questões lógicas o ocupam. Ou, dizendo melhor, o *lógico* entretece-se nas questões “éticas & estéticas”: como o “inexprimível” – o que se mostra como forma, condição de possibilidade da linguagem, de representação do mundo no *Tractatus* e na sua filosofia posterior em que as questões centrais da estética – aspecto, rosto, atmosfera, sensação-de-se – tomam a dianteira. Como refere Maria Filomena Molder:

Nomeadamente, não é só uma questão de associação de dois tipos de questões, as conceptuais e estéticas, mas também da sua inseparabilidade; estas são questões de uma natureza lógica e estilística mas também questões nas quais o aspecto lógico despoleta uma inegável afinidade com o estético.⁶⁰

Ao tomar a filosofia como uma actividade que se ocupa da linguagem – do seu modo de funcionamento –, as questões éticas e estéticas (que são inextricáveis) aparecem com duas notas associadas: transparência e a claridade. A claridade (que no *Tractatus* detém uma luminosidade que fere pela restrição que impõe⁶¹) surge como o “clic”⁶² estético, o que compreendemos, finalmente, ao levarmos a cabo as múltiplas observações: “agora faz um crescendo”, “o *rubato* é demasiado, não atrases tanto” – na interpretação musical como no exemplo wittgensteiniano do alfaiate, as palavras de aprovação são as que procedem do próprio acto:

– «Que faz uma pessoa que percebe de fatos durante uma prova no alfaiate? “O

⁵⁹ Cunho aqui o termo de Alexandra Dias Fortes: «(...) o próprio Wittgenstein identificou como aquilo que para si tinha mais interesse e era mais fundamental, o que deveras o agarrava e prendia: “*questões conceptuais & estéticas*” [VB, p.91]. É importante notar a irmandade – a aliança destas questões para o filósofo.» Cf. FORTES, Alexandra Dias, *A Importância da estética para Wittgenstein (Filosofia, Método e Estilo)*, Tese de Doutoramento em Filosofia realizada sob a orientação científica de Maria Filomena Molder, UNL/F.C.S.H. (Julho 2016), p.233.

⁶⁰ Maria Filomena Molder, “The difference Between Drawing a Conclusion and Saying: It is Like This!” in *Knowledge, Language and Mind: Wittgenstein's Thought in Progress*, António Marques & Nuno Venturinha (Eds.), Walter De Gruyter, 2012, pp.164-5.

⁶¹ O silêncio a que se votará a palavra no âmbito da ética e da estética. Adiantamo-nos aqui um pouco. Deste tema trataremos na Parte II.

⁶² Vide, AC, III, [§ 1]: «Uma pessoa faz uma pergunta do tipo: “O que é que isto lembra?” ou diz de uma peça musical: “Parece-se com uma frase, mas com que frase se parece?” Sugerem-se várias possibilidades; uma delas, como se diz, faz “clic”». Ou, ainda, *Ibidem*, [§3]: «A comparação reside no facto de, além de eu ter dito ‘É isto’, se ter produzido um outro fenómeno particular. Diz-se: “A explicação certa é a que faz ‘clic’.” Suponham que alguém disse: “O tempo daquela canção estará certo quando eu puder ouvir distintamente isto e aquilo.” Inclui um fenómeno que, se se produzir, me satisfará.», pp.43-4.

comprimento está bom”, “Está demasiado curto”, “Está muito apertado”.»⁶³

O procedimento é crítico – a lembrar o procedimento do romantismo alemão⁶⁴ – desdobramento e repetição, exercício contínuo de fabricação e observação dos casos em que a palavra ocorre, primeiro num contexto e depois noutro, de forma a se obter uma paisagem do funcionamento da linguagem. É neste sentido que Alexandra Fortes observa:

[S]e no TLP havia uma procura de precisão na forma concisa, após o TLP essa procura dará origem a observações que Wittgenstein irá polir várias vezes, mudar de posição, fazer transitar do contexto em que primeiro as regista para a atmosfera de outras observações, como para ver como respiram e se aguentam à luz de novas possibilidades de sentido.⁶⁵

O que aqui está em jogo são os seus “experimentos”, que constituem, para Wittgenstein o seu próprio – novo – movimento de pensamento: «eu não quero ensinar um pensamento mais correcto, mas antes um novo movimento de pensamento, então o meu propósito é uma ‘transvaloração dos valores’, e chego a Nietzsche, assim como à minha opinião de que o filósofo deveria ser um poeta.»⁶⁶. O filósofo deve ser um poeta⁶⁷ e construir ficções e não argumentos [*ein richtigeres Denken*]. Na expressão de *movimento de pensamento* encontramos o gesto – expressão – que destrói e que cria em simultâneo novas figuras, novas situações e contextos, que permitem ter «visões de um objecto visto de diferentes ângulos»⁶⁸.

⁶³ *Ibidem*, I, [§ 13], p.21.

⁶⁴ *Vide* nesta Parte I – Capítulo 3.

⁶⁵ Cf. Fortes2016 - *A Importância da estética para Wittgenstein (Filosofia, Método e Estilo)*, op. cit., p. 243. Versão modificada, por sugestão da própria autora.

⁶⁶ *Nachlass*, Item 120, p.145 [MS 145r 23.4.1938]: «Wenn ich nicht ein richtigeres Denken, sondern eine neue Gedankenbewegung lehren will, so ist mein Zweck eine 'Umwertung von Werten' und ich komme auf Nietzsche, sowie auch dadurch, daß meiner Ansicht nach, der Philosoph ein Dichter sein sollte.». Sublinhado de Wittgenstein. Sigo aqui J. Schulte. Cf. SCHULTE, Joachim, «Wittgenstein on Philosophy as Poetry» in *Morphology. Questions on Method and Language*, Diana Soeiro e Nuno Fonseca (Eds.), Bern: Peter Lang, p.349-69.

⁶⁷ A oscilação entre o poeta e o filósofo mantém-se, constituindo-se exactamente por esse motivo numa característica do seu estilo. Cf.: MS 117, p.193 (24.2.1940): «Ich bin ein zweitrangiger Dichter. Wenn ich auch als Einäugiger König unter den Blinden bin. Und ein zweitrangiger Dichter täte besser daran, das Dichten aufzugeben. Auch wenn er damit unter seinen Mitmenschen hervorragt.» (“Sou um poeta de segunda categoria. Embora, tendo só um olho, seja um rei entre os cegos. E para um poeta de segunda categoria seria melhor desistir de escrever poesia, ainda que a este respeito sobressaísse entre os seus próximos.”)

⁶⁸ *VB/CV*, [MS 109 204:6-7.11.1930], p.9.

A filosofia será, pois, uma actividade de experimentação permanente e, em particular, de *dichtend* ou *mousiké*.

De facto, o que cria o novo movimento, não é uma “forma correcta de pensar”, um argumento, uma teoria ou doutrina, «uma versão melhorada do nosso estilo convencional de proceder», nas palavras de J. Schulte⁶⁹. A transvaloração dos valores – ‘*Umwertung von Werten*’ referindo-se a Nietzsche – implicará uma “inversão platónica”, ou seja, um “retirar do pedestal”⁷⁰ reconduzindo os conceitos de compreensão, significado, sentido – que interessam ao campo da estética – ao âmbito em que eles podem ser compreendidos.

Por isso mesmo, diz Wittgenstein, que «[a] grande dificuldade nesta investigação é encontrar um modo de apresentação para a vaguidade [*Vagheit*].»⁷¹. A vaguidade e a fluidez dos conceitos é bem-vinda, como um dos modos de apresentação daquilo que não tem um contorno definido, a fabricação de comparações, analogias pois «um bom símile [*Gleichnis*] refresca o intelecto [*Verstand*].»⁷² Vejamos um desses movimentos imaginativos sobre a relação entre compreensão e expressão⁷³:

O poema provoca-nos uma impressão quando o lemos. “Sentes tu o mesmo quando o lês, como quando lês algo de forma indiferente?” – Como é que eu aprendi a responder a esta pergunta? Talvez deva dizer “Claro que não!” – que é o mesmo que dizer: isto “agarra-me” [*“mich ergreift” dies*], no outro caso, não.⁷⁴

Mas não é a compreensão mostrada, por exemplo, na expressão com que alguém lê o poema, canta uma canção? Certamente que sim.⁷⁵

⁶⁹ Schulte2013- «Wittgenstein on Philosophy as Poetry», *op. cit.*, p.350.

⁷⁰ Cf. *PU/PI*, §118: «Donde provem a importância da nossa investigação, uma vez que ela parece destruir tudo o que é *interessante*, isto é, tudo o que é *grande* e *importante* (Como todos os trabalhos de construção, que só deixam atrás de si algumas pedras e lixo)! Mas só destruimos castelos no ar [*Luftgebäude*], libertando o terreno da linguagem em que assentavam». Itálico nosso.

Vide na Parte III, capítulo 1, os desenvolvimentos produzidos em relação à crítica ao essencialismo, na noção de *Bedeutungskörper* e no tema da “inversão do platonismo”.

⁷¹ *UEFP*, §348.

⁷² *VB/CV*, [MS 105 73:1929], p.3.

⁷³ Deixamos aqui esta citação apenas como um exemplo dos movimentos imaginativos em Wittgenstein, sem nos determos na explicitação desta relação, que tomaremos entre mãos na Parte III desta dissertação.

⁷⁴ *Zettel*, §170.

⁷⁵ *Ibidem*, §171.

O filósofo tem para com a linguagem uma disposição de receptividade, pois para aprender filosofia tem de prestar uma «constante atenção às exteriorizações da vida na linguagem»⁷⁶. Quer pelo retomar incessante dos questionamentos, quer pelo próprio método dialógico que se observa em cada questionamento – na interrogação permanente a um outro, a marca da oralidade está sempre presente no jogo a dois, o que nos remete para os diálogos socráticos –, a natureza criativa do pensamento filosófico wittgensteiniano está sempre à-vista. A marca é também a da intensificação, condensação como se verifica no *álbum das paisagens, esquissos*, como ele designará as *Investigações Filosóficas*.⁷⁷

Se os esquissos e paisagens são da ordem figurativa, o *Album* aparece também como paisagem musical, como os “Album für die Jugend” e o “Album Blätter” do seu Schumann. Como refere Joachim Schulte no seu texto *Wittgenstein on Philosophy as Poetry*:

Não é só em ligação com a poesia e com esquissos, desenhos e fotografias, que usamos a palavra “álbum”. Não. Há outro uso com o qual Wittgenstein, sem dúvida, estava pelo menos tão familiarizado como com os outros dois, nomeadamente o seu uso como título de obras musicais. Em particular, a palavra “álbum” tê-lo-ia lembrado de Schumann, que, não só escreveu um “Album für die Jugend”, como escreveu também composições para piano com o nome de “Albumblätter” [...] Pois um álbum de Schumann consiste naquilo a que se chama “peças de carácter” [*Charakterstück*] (...). Peças de carácter deste tipo são miniaturas, mas no contexto de um álbum cada uma delas pode, especialmente mediante a sua individualidade, entrar em relações particulares com todas as outras.⁷⁸

Podemos também acrescentar a esta observação tão fecunda de Schulte, os exemplos das *Cenas Infantis* [*Kinderszenen*] ou das *Cenas da Floresta* [*Waldszenen*], ou ainda o *Carnaval op.9*, de Schumann, que possuem enraizados no seu coração, a noção vibrante de um todo, cada peça estabelecendo «relações particulares com todas as outras»⁷⁹. Nas *Kinderszenen*, cada todo, em miniatura, condensa uma ideia da infância, num *continuum* que começa com “*Von fremden Ländern und Menschen*” e que termina com “*Der Dichter spricht*”. Embora cada peça musical se constitua como um problema,

⁷⁶ UEPF, §121.

⁷⁷ *Inv. Fil.*, «Prólogo»: «Assim, este livro é, de facto, apenas um álbum».

⁷⁸ Schulte2013- «Wittgenstein on Philosophy as Poetry», *op. cit.*, p.360.

⁷⁹ Conferir a este respeito a observação de Wagner no próximo capítulo desta Parte I, na p.43.

todas não são senão «(...) visões [*Ansichten*] de um objecto considerado sob ângulos diferentes [de forma a que] cada frase que eu escrevo quer dizer já o todo, e logo, sempre de novo a mesma coisa.»⁸⁰

Desta forma o *dichtend*, com a capacidade imagética que lhe é própria, encerra também uma crítica à actividade filosófica como técnica, especialização em conceitos, cristalização num jargão. A condensação e a intensificação têm em vista uma transparência na linguagem⁸¹ e uma recondução da filosofia ao *corpo* onde se “joga” a linguagem: no uso das frases do nosso quotidiano. Como refere Soulez, «A crítica à teorização em filosofia tem em vista a pretensão de constituição de uma língua especial e técnica, e não a própria actividade do filosofar.»⁸² Notemos, no mesmo sentido, as palavras de Nuno Crespo:

A compreensão da filosofia como actividade de permanente experimentação, vital, intensa e dinâmica, opõe a filosofia a uma técnica (com regras, procedimentos e vocabulários próprios a que só se acede após um treino) e transforma-a em actividade criadora de imagens, sentidos, símiles (*poiesis*) que exige ao seu leitor imaginação metafórica e maturidade psicológica.⁸³

Esta natureza estética do questionamento wittgensteiniano é apresentada desde logo na sua primeira e única obra publicada. De facto, no *Tractatus* o problema filosófico central – a linguagem como representação do mundo e a condição dessa representatividade incluindo os seus limites – tem como um dos seus operadores fundamentais a noção lógica, central, de figura: *Bild*. Se a *Bild* tractariana fixa os limites da representação do mundo (os factos do mundo são apresentados num quadro, numa figura objectiva), no método de projecção – *Abbildung* – pelo qual a linguagem representa o mundo, podemos já verificar, neste movimento descritivo, um elemento de actividade, aplicação, ao visar a mostração de um isomorfismo entre um facto do mundo e um facto da linguagem⁸⁴.

⁸⁰ VB/CV, [MS 109 204: 6-7.11.1930], p.10.

⁸¹ *Ibidem*, [MS 109 204:6-7.11.1930], p.9: «Para mim, pelo contrário, a clareza, a transparência é um fim nela própria.».

⁸² SOULEZ, Antonia, «Comparer les concepts» in *Cadernos de Filosofia. Vol. 16*, Edições Colibri/ Instituto de Filosofia da Linguagem/UNL, 2005, p.53.

⁸³ CRESPO, Nuno, *Wittgenstein e a Estética*, Assírio & Alvim, 2011, p.16.

⁸⁴ Remetemos para a Parte II a explicitação e desenvolvimento deste tema.

Mas é na sua filosofia posterior – onde a actividade da filosofia como crítica da linguagem tem como pressuposto fundamental não uma ordenação, um “colocar no devido lugar”, mas deixar “tudo como é” (na linguagem) – que este procedimento de fabricação de símiles (*Gleichnisse*) nos dá a ver a própria natureza criativa da linguagem. Como exemplos de fabricação de comparações, analogias, bastaria indicarmos as próprias noções que estruturam o seu pensamento na filosofia posterior como *Übersichtliche Darstellung* [apresentação panorâmica], *Sprachspiel* [jogo de linguagem], *Familienähnlichkeit* [semelhanças de família], *Aspekt* [aspecto], *Augenblick* [iluminação súbita]. Como refere Granger, «o símile [*Gleichnis*] mostra um movimento por oposição a uma estrutura [*Bild*]]⁸⁵ (como é o caso no *Tractatus*) ou seja, por oposição a conceitos previamente disponíveis, “significados primitivos”⁸⁶ mas que não nos dão compreensões, visões. No exemplo supra citado⁸⁷, o modo como o poema toma conta de mim – tal como referirá, em relação à frase musical que, ao *entrar de mansinho*, como um gesto, «[se] torna parte de mim»⁸⁸ –, dos “meus órgãos da fala” (isto é, o tom mais agudo ou mais grave, o sublinhado de uma palavra em vez de outra, a reticência, a pausa), mostra a afinidade entre a expressão e a compreensão, numa relação inextricável, por oposição a um pré-conceito disponível, um significado instituído, como um mapa de instruções precisas.

A filosofia é um *movimento* – e a arte do filósofo é lenta⁸⁹, anda à roda, dispersa⁹⁰, sem mapa, em que as afinidades tomam a dianteira: para ele, como refere

⁸⁵ Gilles-Gaston Granger, «“Bild” et “Gleichnis”. Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein», in *SUD Revue Littéraire: Ludwig Wittgenstein, n° 16. vol Hors-Série*, J. Pierre Cometti (Ed.), 1986, p.128.

⁸⁶ *UEFP*, §332: «“Significado” é um conceito primitivo”. Pertence-lhe a forma “A palavra significa isto”; isto é, a explicação de um significado mediante um mostrar. Isto funciona bem em determinadas circunstâncias e com determinadas palavras. Mas, logo que estendemos o conceito a outras palavras, surgem dificuldades.».

⁸⁷ *Ibidem* p. 29, citação do *Zettel*, §170.

⁸⁸ *VB/CV*, [MS 137 67a:4.7.1948], p.83: «Diese musikalische Phrase ist für mich eine Gebärde. Sie schleicht sich in mein Leben ein. Ich mache sie mir zu eigen.».

⁸⁹ *Ibidem*, [134 76: 28.3.1947], p.65: «Às vezes uma frase apenas pode ser compreendida se for lida no tempo certo [*richtig Tempo*]. As minhas frases são todas para serem lidas lentamente [*langsam*]

⁹⁰ *Ibidem*, [MS 118 94v c: 15.9.1937]. «Wenn ich für mich denke ohne ein Buch schreiben zu wollen, so springe ich um das Thema herum; das ist die einzige mir natürliche Denkweise. In einer Reihe gezwungen fortzudenken ist mir eine Qual. Soll ich es nun überhaupt probieren? [...]». («Quando apenas penso para mim próprio sem querer escrever um livro, salto à volta do assunto; é a única maneira de pensar que me é natural. Forçar os meus pensamentos a uma sequência ordenada é um tormento para mim. Deveria ainda tentá-lo agora?»).

Gilles Granger, «a filosofia é a *arte da execução*, a arte de executar semelhanças.»⁹¹. A execução das semelhanças apela a uma paisagem em que os variados usos das palavras se inscrevem de forma a que « “todas as formas são semelhantes [*ähnlich*] e nenhuma igual [*gleichet*] à outra; e assim aponta o coro para uma lei escondida”»⁹²: a dissolução dos enigmas tem aqui uma das suas expressões, no jogo de semelhanças.

Contudo, se a fabricação de analogias, comparações, assim como o reconhecimento das afinidades, se constitui como o *fil d'or* com que é tecido os caminhos do seu pensamento, o operar imaginativo ao nível de uma fabricação de imagens – de *Gleichnisse* – é também um trabalho musical.

Noutros termos, se a filosofia deve ser um poetar – *dichtend* – é porque no coração da actividade filosófica de Wittgenstein encontramos razões que são afins à actividade poética, sendo esta afinidade também do âmbito musical: se a música se constitui como o “pano-de-fundo da sua filosofia”, os procedimentos da interpretação musical – a actividade do intérprete – percorrem também os seus experimentos filosóficos. Assim, nas *Aulas e Conversas*, refere-se ao modo como se efectua a selecção e a escolha como os índices da compreensão: «Está equilibrado? Não. Os baixos não estão suficientemente fortes.» ou «O tempo daquela canção estará certo quando eu puder ouvir distintamente isto e aquilo.»⁹³

De facto, no estilo⁹⁴ wittgensteiniano, que opera desde o princípio de uma forma imagética, as imagens musicais (como é o caso das *musikalische Gedanken* no *Tractatus*) adquirem uma preponderância fundamental na viragem gramatical que se verifica a partir dos anos 30: da *Philosophische Grammatik* aos escritos que constituirão as *Investigações Filosóficas* até aos *Últimos Escritos da Filosofia da Psicologia*, mostraremos a importância não só da música no seu pensamento, mas, sobretudo, como

⁹¹ Granger1986 - «“Bild” et “Gleichnis”. Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein», *op. cit.*, p.129.

⁹² *UEFP*, §196:« (“Alle Formen sind ähnlich und keine gleichet der andern, und so deutet das Chor ein geheimes Gesetz.)). Devo a Maria Filomena Molder a indicação deste verso de Goethe do *Poema sobre a Metamorfose das Plantas* [verso 2].

⁹³ *AC*, [I,§ 19], p.24 e, *Ibidem*, [III,§ 3],p. 44, respectivamente.

⁹⁴ Também, no mesmo sentido, Gilles-Gaston Granger: «Num filósofo deve ser pois possível mostrar algumas *figuras* de uma retórica implícita e profunda, pelas quais o modo de expressão não é verdadeiramente distinto do modo de criação de conceitos. Tais figuras aparecem na prática filosófica de Wittgenstein e ele próprio as reconheceu e comentou. Ele chama-lhes “imagem” [*Bild*] e “semelhança” [*Gleichnis*]]. Cf. Granger1986- «“Bild” et “Gleichnis”. Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein», *op. cit.*, pp.122-3.

essas imagens musicais têm o seu esteio – como ponto nevralgico da nossa investigação – na *praxis* da interpretação musical.

É justamente ao fenómeno da interpretação musical, como prática do executante⁹⁵, que Wittgenstein irá buscar as imagens mais fecundas – as *Gleichnisse* –, as repetições mais férteis, para a sua noção de compreensão da linguagem e, deste modo, efectuar a sua actividade filosófica como crítica da linguagem, de tudo o que parece “importante” de forma a que, nas palavras de J. Pedro Cachopo, «o desenvolvimento mimético da música [poder] então ser visto como um correctivo à aproximação coerciva da filosofia aos seus objectos.»⁹⁶

Se a relação entre a filosofia e a música – relação por vezes difícil pela rejeição do seu poder encantatório (e, por isso, visto como perigoso), tomado como força oposta à racionalidade, dicotomia esta, também antiga, entre o corpo e a razão – suscitou várias interpelações ao longo da história da filosofia, é forçoso perguntarmos, ainda na esteira de J.P. Cachopo, se «o encontro entre a filosofia e a música [não] pode muito bem (...) ser uma ocasião privilegiada para apresentar uma crítica imanente da filosofia como uma forma de dominação conceptual (...).»⁹⁷.

O pensamento wittgensteiniano retoma esta relação – entre o poder da música e a racionalidade –, apresentando-a como fulcral para a compreensão filosófica. Se, para Wittgenstein, a actividade filosófica tem em vista a clarificação da linguagem e é «um combate contra o enfeitiçamento do intelecto pelos meios da nossa linguagem»⁹⁸ é

⁹⁵ No acervo de anotações, que constituem as *Vermischete Bemerkungen/Culture and Value* encontramos um conjunto fértil de apreciações artísticas acerca da música e dos compositores, de uma forma mais preponderante. Mas é, de facto, nos restantes escritos, se bem que constem igualmente as referências aos compositores, que estas fazem parte integrante do próprio “experimento” de pensamento. *Vide*, a título de exemplo: *Zettel*, §164 : «Como se pode explicar o que é o “tocar expressivo”? Certamente que não o é por meio de algo que acompanha o tocar. – O que é necessário para a explicação? Poder-se-ia dizer: uma cultura.»; *WA – PG*, “Anhang”, p.213: «Eu gostaria, agora, de perguntar: “Como pode o desenho de uma obra [*Werkzeichnung*] ser usado como representação [*Darstellung*] a não ser que haja já um acordo com o que pode ser feito?” – Mas o que é que isto significa? Bem, talvez isto: como poderia eu tocar as notas da partitura no piano se elas não tiverem já uma relação com tipos particulares de movimento da mão? E uma tal relação consiste, sem dúvida, *algumas* vezes num certo acordo, mas muitas vezes em nenhum acordo, apenas no facto de nós termos aprendido a empregar os signos de um certo modo.» E ainda, *Inv. Fil.*, II, vi, §15: «A experiência é esta passagem tocada assim (*assim* como estou agora a tocá-la; uma descrição só poderia *indicá-la*.)»

⁹⁶ CACHOPO, João Pedro, «Odysseus and the Song of the Sirens Revisited. Reflections on the Relationship between Music and Philosophy» in AAVV, *Estes sons, esta linguagem”: Essays on Music, Meaning and Society, in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, Cesem Gudrun Schröder-Verlag, 2015, p.353.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Inv. Fil.*, §109.

justamente o poder “encantatório” da música, como fonte de elucidação, que merece atenção ao filósofo. Opondo-se à dominação conceptual introduz, ao invés, a vaguidade com os vários modos de compreensão que constitui a noção de “Aspekt”, a “iluminação súbita”, a compreensão da frase da nossa linguagem tem como matriz a frase musical: as questões da compreensão e do sentido, o *querer dizer* [meinen] da proposição da linguagem encontram uma elucidação no paralelismo com o *querer dizer* do tema musical, a partitura, tida como texto para o intérprete⁹⁹.

De facto, se, para Wittgenstein, é no “modo de falar” que podemos encontrar a compreensão do que a frase da linguagem *quer dizer*; tal compreensão tem uma passagem expressiva nas *Vermischte Bemerkungen* numa analogia com a interpretação musical:

Mais uma vez: em que consiste seguir uma frase musical com compreensão ou tocar com compreensão? (...) Eu talvez dissesse: “Ele está a viver o tema intensamente”; mas pergunta a ti próprio que expressão é esta. (...). «Se perguntares: como vivo eu o tema, talvez diga “ Como uma questão” ou algo deste género, ou eu assobio com expressão, etc.¹⁰⁰

A compreensão da frase da linguagem *como uma frase musical* tem no seu esteio o jogo musical interpretativo: por um lado, a frase musical é um gesto, tem uma fisionomia, o compositor tem um tom (isto é, o modo como compõe envolve um campo de sonoridade que o singulariza) e, por outro, há também o sentimento de execução ligado ao sentimento de correcção, a descrição da passagem musical é efectuada num paralelismo com o jogo que domina as práticas artísticas musicais, em que a adjectivação – o juízo de gosto – se desfaz:

Usamos adjectivos estéticos¹⁰¹ numa observação sobre música? Dizemos: “olha para esta transição” ou “A passagem aqui é incoerente” (...) As palavras que empregamos são mais parecidas com “certo” ou “correcto” (tais como estas palavras são usadas no

⁹⁹ Por ora, interessou-nos sobretudo estabelecer um quadro de relações para os aspectos que julgamos pertinentes, tendo em vista a compreensão da relação entre filosofia e interpretação musical, em Wittgenstein. Iremos, num passo à frente, voltar a estes pontos, para um desenvolvimento e elucidação. *Vide*, em particular, Parte III.

¹⁰⁰ *VB/CV*, [MS 132 51:22.9.1946], p.58.

¹⁰¹ Convém assinalar que nesta passagem os adjectivos estéticos – como o Belo – são também *Luftgebäude*, sendo também alvo da sua crítica à concepção essencialista. *Vide*, no mesmo sentido, a nota 20 deste capítulo.

discurso corrente) do que com “belo” ou “lindo”.¹⁰²

O encontro fértil entre a compreensão da linguagem e o jogo musical constitui o modo *privilegiado* de desfazer as dicotomias entre o que é da razão e o que é da expressão, da manifestação das “razões do coração”. Como refere Antonia Soulez:

O jogo da execução tinha aos seus olhos uma importância muito especial e talvez não seja exagerado ver aí toda uma filosofia da interpretação associada ao gesto e à fisionomia daquele que compreende e manifesta a sua compreensão de uma maneira que faz parte do jogo em questão, e onde, por consequência compreender e produzir uma compreensão do modo como se executa uma peça musical são absolutamente solidárias.¹⁰³

De facto, se em Wittgenstein não encontramos uma doutrina filosófica também não conseguimos apreender uma filosofia da música: é na busca das várias expressões que se repetem – «“A repetição é necessária” A respeito de quê é que é necessária? Bem, canta-a, e então verás que é apenas a repetição que lhe dá o seu poder tremendo»¹⁰⁴ – sobre a execução do tempo ou o ritmo da frase musical, a entoação, o “rosto de Schubert” ou o “tom de Beethoven”, “a expressão profunda dos últimos dois compassos do tema d' *A Morte e a Donzela*”¹⁰⁵ que, ao se entrecruzarem, em variações múltiplas – como aspectos – acedemos ao seu pensamento sobre a interpretação musical. «A frase musical diz-se, a si própria, a mim»¹⁰⁶, e este *a mim* torna-se, nesta dissertação o intérprete que compreende numa interpretação criadora: a compreensão inscrevendo-se no próprio acto da execução.

Se a problemática da interpretação musical está no cerne desta dissertação as questões que com ela se interligam – numa tessitura cujos fios são paradoxais – implicam uma demora. As aporias tomam, agora, forma de perguntas:

A frase musical é um *si próprio*? Pressupõe uma autonomia? A distinção entre

¹⁰² AC, [I, §8], p.18.

¹⁰³ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.49.

¹⁰⁴ VB/CV, [MS 132 59:25.9.1946], p.59.

¹⁰⁵ *Ibidem*, [MS 132 59:25.9.1946], p.60: «Os últimos dois compassos do tema do “A Morte e a Donzela” (o *gruppeto*): pode-se pensar primeiro, que a figura é convencional, comum, até que se compreende a sua expressão profunda. Isto é, até que se compreenda que aqui o habitual está cheio de sentido [dass hier das gewöhnliche sinnerfüllt ist.]»

¹⁰⁶ *Inv. Fil.*, §523.

composição e interpretação – porque a frase musical diz-se a outrem – implica um conceito de obra *in abstracto*? Qual o estatuto do intérprete e o problema filosófico associado à sua concepção?

Se “só podemos fazer as perguntas se soubermos as respostas”, é em direcção a estas que nos encaminharemos nos próximos capítulos.

Capítulo 2 – Do compositor e do intérprete

Sem compositores não haveria interpretação. E sem a *obra* [a *partitura*] que se torna, como uma *criação autónoma*, independente do compositor até um certo grau, não haveria fonte de informação para o executante. Ela diz-nos *o que tem de ser feito*, mesmo se nem sempre com uma exaustiva claridade e completude.

Alfred Brendel¹⁰⁷

Um conjunto de problemas aparecem na afirmação de Brendel e que dizem respeito ao questionamento ontológico da obra musical. Desde logo, a distinção produzida entre compositor e intérprete – o primeiro sem o qual o segundo não existiria –, acompanhada pela concepção da partitura como “fonte de informação” (numa visão empobrecedora e contraditória com a concepção de uma criação) – não só levanta o questionamento acerca da partitura como introduz o problema da existência de duas “obras”, a do compositor (que a criou) e a do intérprete (que a reproduzirá).

Foquemo-nos, neste capítulo, no problema da separabilidade entre intérprete e compositor, para, num segundo tempo, nos debruçarmos sobre a questão acerca da partitura. Reservaremos o esclarecimento do *ser* da obra musical – como um individual – para a problemática da interpretação.

Se *sem compositores não haveria interpretação*, a história da relação entre o compositor (e/ou a composição) e o intérprete tem um lastro que implica a própria conceptualização da interpretação como o meio de apresentação e/ou criação da obra musical. Ínsita à palavra interpretação ou execução encontramos a expressão “*fazer música*”: o compositor e o intérprete fazem música, “brincam” como “jogam”, sinonímia feliz que encontra eco nas línguas alemã (*Spiel*), francesa (*jouer*), italiana (*gioco*) e inglesa (*play*), línguas e culturas, nas quais, de facto, podemos alicerçar toda a tradição tonal da música ocidental que decorre do Renascimento ao séc.XX. O *jogo* que se joga a dois, brincando – improvisando – e fazendo música – compondo e interpretando, tem uma das suas figuras na criação da *Oferenda Musical* [Das

¹⁰⁷ BRENDDEL, Alfred, *A Pianist's A-Z: A piano lover's reader*, edição inglesa por Alfred Brendel, Faber & Faber, 2013, p.16: «Without composers there would be no performance. And without the work that becomes, as an autonomous creation, independent of the composer to a certain degree, there would be no source of information for the player. It tell us what is to be done, if not always with exhaustive clarity and completeness.». Itálicos nossos.

Musikalische Opfer]: o compositor-intérprete J.S.Bach que, instado pelo rei, improvisará um *ricercare* a seis vozes a partir de um tema do próprio *Frederico, O Grande*, em Potsdam. Dada a falta de adequação do tema para uma obra polifônica a seis vozes, Bach improvisará um *ricercare* a três vozes, tendo posteriormente escrito, de memória, a improvisação efectuada – a *Oferenda Musical*. Bach encarna, sem dúvida, a figura do músico completo, relação entre compositor e intérprete onde o compor e o fazer música se entrelaçam, tal como enunciada por Hanoncourt:

Havia ainda o "músico completo" ao mesmo tempo teórico e prático. Ele conhecia e compreendia a teoria, mas não a considerava como uma coisa isolada e separada da prática, que se bastasse a ela mesma; ele podia compor e fazer música, na medida em que conhecia e compreendia todas as relações.¹⁰⁸

De notar que compor e *fazer* música – executar – têm um esteio que remonta à Antiguidade. É na figura de Aristides Quintilianus [*circa* 300 DC] que encontramos um “programa” do conhecimento musical cuja estrutura comporta uma aprendizagem da *praktikon* englobando as disciplinas que dizem respeito não só à composição da música e da poesia como também à execução (*exangelitikon*), que no seu todo dirá respeito à disciplina instrumental (*organikon*), vocal (*odikon*) e dramática (*hypokritikon*¹⁰⁹). Como refere Adorno:

Desde a Antiguidade, que a aprendizagem da execução [*Aufführung*] é reconhecida como parte da teoria da música. No esquema de Aristides Quintilianus a doutrina da execução¹¹⁰ [*Doktrin des Vortrags*] – “*exangelitikon*”¹¹¹ – é considerada igual à

¹⁰⁸ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*, trad. do alemão por Dennis Collins, Gallimard, 1984, p.26.

¹⁰⁹ O *hypokritikon* como o gesto dramático da tragédia: a resposta do Coro como o gesto musical à interpelação do herói.

¹¹⁰ Optou-se na tradução de *Vortrag* pelo termo de execução que é dado como sinónimo no dicionário Duden entre outros (*Darstellung, Deklamation, Lesung, Rezitation, Wiedergabe; (bildungssprachlich) Präsentation*). No *Nachlass* de Wittgenstein, o termo “*Vortrag*” tem três entradas e todas relacionadas com a música: No TS 229 de 1947 [UEFP]; no MS 132 – entradas de 9 Setembro e 22 de Outubro de 1946 [RPP] e no TS 245 em relação com o TS 229.

¹¹¹ A estrutura da doutrina do conhecimento musical elaborada por Aristides Quintilianus [*circa* 300 DC] obedece a duas divisões: uma primeira teórica (com as disciplinas de aritmética, física [incluídas numa subdivisão consignada como parte natural], harmonia, ritmo e métrica [considerada a parte artificial]); a segunda parte constitui a *praktikon* que distingue, igualmente, uma subdivisão primeira [criativa] que engloba as disciplinas de melopoética (*melopoiia*), musical (*rhythmopoiia*) e do poético (*poiesis*) (composição da música e da poesia). A segunda parte diz respeito à execução (*exangelitikon*) que engloba a disciplina instrumental (*organikon*), vocal (*odikon*) e a disciplina dramática (*hypokritikon*).

composição: ambas, conjuntamente, formam a disciplina da prática musical [*die praktische Musikdisziplin*].¹¹²

Também no Renascimento, e até ao Séc. XVIII, a distinção entre compositor e intérprete tinha contornos bastante diluídos. De facto, a noção de “obra”, ligada à noção de autor, não estava suficientemente estabelecida, como indica a própria especificidade da notação musical à época: por um lado, as obras vocais apresentavam uma variada ornamentação que se prestava a todo o tipo de virtuosismo, por outro, no que diz respeito à música instrumental, a prática de *baixo contínuo*, se bem que detivesse uma função de acompanhamento, implicava uma improvisação constante. Como explicita Jean-Yves Bosseur :

A notação (...) permanecia fortemente alimentada pela inventividade e talento de improvisação dos músicos, que eram ao mesmo tempo compositores e instrumentistas ou cantores [como era exemplo as obras vocais de Dunstable], deixava ao cantor da parte superior a possibilidade de variar a linha melódica e de ornamentar as cadências que punham em valor as qualidades de solista.¹¹³

Deste modo, a ligação entre uma improvisação instrumental ou vocal, na forma musical do *recitativo*, implicava uma flexibilidade interpretativa, de tal ordem, que leva mesmo Couperin a afirmar : «*nós escrevemos uma coisa e tocamos outra.*»¹¹⁴ De facto, a prática do *baixo contínuo* evidenciava como a escrita musical ainda não estava estabilizada¹¹⁵, como memória do gesto¹¹⁶.

É no momento em que se assiste ao final de uma prática de improvisação e, ao mesmo tempo, ao aparecimento de obras que através da sua fixação pela escrita se

¹¹² Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», *op. cit.*, p. 215.

¹¹³ Cf. BOSSEUR, Jean-Yves. «La notation et l'interprétation», in AAVV, *Histoire de la Musique Occidentale*, Direcção de Jean & Brigitte Massin. Fayard. Coll. Les Indispensables de la musique. Paris, 1985, p.133.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.136.

¹¹⁵ *Vide* igualmente: «A liberdade interpretativa estava ligada, por um lado, a uma cumplicidade entre o compositor e o intérprete, no sentido em que a este último caberia o papel de completar a obra. Assim, há uma partilha da responsabilidade composicional: o texto não estaria totalmente escrito deixando um larga margem à improvisação – a técnica do baixo contínuo cifrado é disso exemplo. » in CARVALHO, Paula Alexandra, *Sentido e Sentimento na Interpretação musical. Um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche* (Dissertação de mestrado sob orientação da Professora Maria Filomena Molder, FSCH/UNL, 2008), p.15.

¹¹⁶ *Vide* acerca da notação como gesto o capítulo seguinte.

separam do próprio modo de fazer empírico, que o próprio conceito de “obra musical” *faz caminho*, predominantemente no que diz respeito às obras vocais e operáticas. No seguimento do que já referimos em relação à prática do *baixo contínuo*, a execução instrumental não tinha propriamente um relevo autónomo e representativo, mas antes uma função de acompanhamento quer do texto (no canto com o seu suporte verbal) quer na dança ou na liturgia. Será em finais do séc. XVII que cessará a sua função predominantemente associada ao cerimonial, seja o da corte ou o cerimonial para fins religiosos, que implicava uma visão do músico como um artesão – quer seja o compositor ou o intérprete –, pertencendo-lhe essencialmente um saber específico técnico, formativo, reservando-se também, por este motivo, o estatuto de Arte à poesia e à pintura.

De facto, ao não se lhe atribuir um programa ou uma representação (da natureza exterior ou da natureza humana), era a música instrumental tida como insignificante, dada a sua natureza a-significante que, como refere Dahlhaus, «era até rejeitada como ruído morto e ressonância vazia»¹¹⁷. Donde, a frase atribuída a Fontenelle¹¹⁸ – *Sonate que me veux-tu?* exprimir bem a aporia de expressão de uma *linguagem* sonora, na ausência de um texto verbal. Dahlhaus, no seguimento, explicita como «a frase atribuída a Fontenelle (...) dava a entender, mediante um gesto arrogante, que uma coisa que não elucidasse imediatamente um *honnête homme* não seria digna de ser compreendida.»¹¹⁹

Com a estética da *Affektenlehre*¹²⁰, um vocabulário retórico será estabelecido de modo a sublinhar os estados de alma e os movimentos do *cor*, afectos e temperamentos, numa relação de causa-efeito com os sons, como refutação ao que pede Fontenelle,

¹¹⁷ Cf. DAHLHAUS, Carl, *Estética Musical*, trad. de Artur Mourão, ed. Edições 70, 2003, p.39.

¹¹⁸ Fontenelle, músico do séc.XVIII. De facto, nunca se encontrou a citação. Com refere Violaine Anger, «[...] la citation de Fontenelle est introuvable. On la rencontre pour la première fois sous son nom en 1852, donc environ un siècle après le moment où elle aurait été prononcée. Il s'agit de l'un des derniers recueils consacrés à «L'esprit de Fontenelle», ouvrage qui rassemble divers bons mots extraits des Fontelliana successives ayant paru dès la vie de son auteur, et auquel Arsène Houssaye, l'éditeur de Baudelaire, ou Sainte-Beuve ont participé. C'est donc une citation dont nous ne connaissons pas le contexte exact.» in Anger2016. - "Sonate, que me veux-tu ?" Pour penser une histoire du signe, «Avant-Propos».

Também Pierre Boulez se refere à «Sonate "Que me veux-tu"» ao reflectir sobre a autonomia na música instrumental, a propósito da sua Terceira Sonata: «A música é "não-significante": não utiliza vocábulos carregados de ambiguidade entre o objecto e a reflexão [como a poesia e o romance] assim exprimem [referindo-se a Mallarmé e Joyce].» Cf. Pierre Boulez, *Points de repère*, Seuil, p.163.

¹¹⁹ Cf.: Dahlhaus2003, *op. cit.*, p.39-40. [trad. mod.].

¹²⁰ Não cabe nos propósitos desta dissertação efectuar um desenvolvimento acerca da estética da *Affektenlehre*. A autora desenvolveu já uma investigação sobre o mesmo tema na sua dissertação de mestrado já referida.

justificando, assim, uma música que é feita para *soar na sonata*. É justamente com as obras sinfônicas de Haydn e de Mozart, culminando em Beethoven, que a música instrumental adquire, na aurora do século XIX, o epíteto de música “absoluta”, isto é, a que é “verdadeira”, dada a sua autonomia.

Ora, à mudança que se operou no estatuto da execução instrumental são-lhe ínsitas as alterações na própria técnica composicional. Assim, a melodia, como elemento formal da música, adquire uma preponderância nas texturas instrumentais, que se complexificam cada vez mais a partir de Beethoven. R.Wagner dá-lo no seu *Über Dirigieren*¹²¹:

Em primeiro lugar, a minha única preocupação era expôr o próprio dilema, e expressar claramente a todos o sentimento de que aconteceu uma total e fundamental mudança desde Beethoven, no que se refere ao tratamento e à execução da música [*der Behandlung und des Vortrages der Musik*], em relação a tempos mais antigos. Aqui, os elementos que tinham sido mantidos à-parte, levando as suas próprias vidas em formas acabadas e separadas, são agora, pelo menos de acordo com o seu motivo mais íntimo, mantidos juntos dentro das formas mais opostas e desenvolvidos uns a partir de outros. Naturalmente, a execução deve também agora levar isso em conta, pois que o aspecto mais central é a percepção, que a realização do *tempo* [*Zeitmaaß*] é tão frágil [*Zartlebigkeit*] como o próprio tecido temático [*als das thematische Gewebe*], através do qual deve manifestar o seu próprio movimento.¹²²

A inserção das melodias *cantabile* tem uma função de «unidade na diversidade»¹²³ ou, no esteio de Wagner, de assegurar o desenvolvimento orgânico da peça musical, “elemento que agrega as formas opostas”. Ora, a realização do *tempo* tem aqui um papel fundamental e torna-se a categoria fundamental da interpretação. A audibilidade – a transparência das texturas instrumentais – exige do intérprete uma outra compreensão musical, distinta da época vienense clássica e, sobretudo, da forma de

¹²¹ Richard Wagner, «Über Dirigieren», *Gesammelte Schriften*, 1888, vol.8, p.290. *apud*, Adorno2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», *op. cit.*, p.217.

¹²² R.Wagner, *idem*, *apud*, *Ibidem*: «Mir konnte zunächst nur darum zuthun sein das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.»

¹²³ Adorno2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», *op. cit.*, p.217.

composição do *baixo contínuo*, pressuposto que implica uma compreensão do *tempo* como aspecto fundamental da execução¹²⁴. Como refere Adorno:

O “fabríco temático”, isto é a diversidade na unidade, “deve comunicar o seu movimento”, isto é, tornar claro, através do *tempo*, a categoria fundamental da interpretação. A transformação da interpretação não é simplesmente uma mudança de gostos, modas; de acordo com Wagner é como resultado da necessidade de tornar audível a natureza da composição que reside sob a notação e da marcação do simples *tempo*.¹²⁵

Ainda, segundo Adorno, a marcação rígida do *tempo* era a «imagem espelhada da forma de compor dominante na idade do baixo contínuo.»¹²⁶ No entanto, a marcação do *tempo* – sem dúvida a categoria fundamental da interpretação musical – detinha, no Barroco, uma fluidez e uma liberdade interpretativa, como já vimos, associada ao canto, à voz que *diz*. Embora, no que diz respeito aos instrumentos, existisse a improvisação como prática, esta improvisação estava ligada sobretudo à ornamentação de um baixo que sustentava o *dizer* – o *cantabile* – da voz que no *recitativo* canta o texto. Ora o que muda, e não é pouco, é esta liberdade interpretativa estar agora vinculada ao instrumento, que ganha o estatuto também de *exprimir*, de pronunciar, de *cantar*. Na aurora do romantismo um outro elemento – fundamental – se incorpora revolucionando, por completo, a música instrumental, ao colocar a tónica na problemática da expressão. Se a melodia, como elemento formal, não apareceu, como é evidente, no Romantismo¹²⁷ – e como não *cantar* as melodias das sonatas mozartianas? – é o *cantabile* da melodia, como elemento operativo na música instrumental – como é bem patente no *cantabile* chopiniano –, que tem o papel de colocar a música instrumental como “música pura”, a que diz o íntimo do humano.

À execução da música instrumental é agora reservado o carácter expressivo, como elemento fundamental: as indicações, em relação à expressividade tornam-se

¹²⁴ E veremos, num passo adiante, como a categoria do *tempo* altera a fisionomia, dando um novo aspecto ao rosto da sonata de Mozart, na execução de Glenn Gould. *Vide* Parte III – Capítulo 2.

¹²⁵ Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», *op. cit.*, p.217.

¹²⁶ *Ibidem*, p.217.

¹²⁷ Evidentemente que não estamos aqui a referir a inexistência de indicações expressivas na música instrumental anterior ao Romantismo. Como não lembrar o *Allegretto innocente* na Sonata Hob XVI/40 de Haydn ou os *Andante com espressione* ou os *Adagio e cantabile* em tantos 2ºandamentos de Haydn e Mozart? Não tinham estes compositores noção das qualidades expressivas? Claro que sim.

exaustivas, colocando o problema do *tempo* nos debates interpretativos. De facto, o *tempo* constitui o cerne da execução da música instrumental, constituindo o seu corpo – o “corpo da interpretação” em palavras beethovenianas¹²⁸.

Notemos de passagem várias alusões a esta problemática do *tempo* na execução instrumental, por Wittgenstein:

É verdade que eu posso ouvir uma melodia a ser executada e dizer “Este não é o modo como deve ser tocada, mas antes assim”; e assobio-a num tempo diferente. Aqui somos levados a perguntar “O que é saber o tempo em que uma peça musical deve ser tocada?” E a própria ideia sugere que *deve* existir um paradigma algures na nossa mente, e que nós ajustamos o tempo conforme esse paradigma.¹²⁹

“No início de uma peça musical, encontra-se [♩ =88], escrito pelo compositor. Mas, hoje em dia, para tocar de forma correcta, tem de interpretar-se ♩=94: *qual é o andamento que o compositor tinha em mente?*.”¹³⁰

A realização das qualidades expressivas da música não implica nem uma abstracção nem um “algo” a ser expresso: um objecto, uma ideia, um sentimento. Antes, é na realização concreta do que é mostrado na partitura, na sua leitura, e construção, que a expressão é apresentada¹³¹. E Wittgenstein perguntará, enunciando o problema: «como se pode explicar o que é o “tocar expressivo”? Certamente que não o é por meio de algo que acompanha o tocar. – O que é necessário para a explicação? Poder-se-ia dizer: uma cultura.»¹³²

A cultura do Romantismo possui um vocabulário musical próprio, que instaura a dimensão interpretativa do jogo musical instrumental, aliando *tempo* e *expressão*, como é dado a ver nas várias expressões que se colocam não só em epígrafes das obras – *Sehr*

¹²⁸ Vide Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Aufzeichnungen», p.33: «[citando Dorian:] “Tomando literalmente as palavras de Beethoven “*Tempo* é o corpo da execução” [...]» .

¹²⁹ *BrB*, p.166.

¹³⁰ *Zettel*, §37.

¹³¹ Como nota, “A-apresentação” é um dos termos envolvidos numa execução: executar uma peça musical é re-produzi-la ou torná-la presente, dois termos que se referem a *Darstellung* ou *Wiedergabe*, ambos utilizados por Adorno neste sentido. Porém, no *Entwurf*, onde a sua teoria da reprodução é mais detalhadamente desenvolvida, *Vortrag* ou *Aufführung* recobrem de uma forma mais enfática a questão da interpretação musical. Também Wittgenstein se refere em relação às apresentações das obras – aos seus aspectos interpretativos – como *Vortrag* ou *Aufführung*. Vide, Capítulo 4 desta Parte, a nota 213, referente ao MS 183, na p.67.

¹³² *Zettel*, §164.

aufgeret, Etwas langsamer, Sehr innig und nicht zu rasch [em Schumann, na *Kreisleriana*] como no seu decurso: por exemplo, em Beethoven nas suas últimas sonatas as indicações multiplicam-se (numa sobreposição da língua alemã com a língua franca musical, o italiano) – *Gesangvoll, mit inniger Empfindung* [op.109]; *Klagender Gesang; perdendo le forze, dolente* [op.110] e ainda, numa clara expressão da importância do modo de realização do *tempo*, sobrepondo ao *Allegro* a indicação de *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*¹³³, na sonata op.101.

Finalmente, ao mesmo tempo que se estabeleceu, definitivamente, no séc. XIX, a separação entre compositor e o intérprete¹³⁴, a figura do intérprete musical oitocentista¹³⁵ é acompanhada por uma mudança na recepção musical: dos salões de uma aristocracia onde a experiência musical é efectiva, onde compositores estreiam as suas obras e os próprios anfitriões são, não só patronos, como muitas vezes as tocam – como é exemplo a própria vivência familiar wittgensteiniana com a estreia do quinteto de Brahms¹³⁶ e a reputação de sua mãe como exímia pianista¹³⁷ –, a mudança dos salões nobres e aristocráticos¹³⁸, onde as obras eram tocadas, para os *Halls* dos teatros musicais, onde as obras são ouvidas, implica, por um lado, o aparecimento de uma cultura de *jouir* – de um público musical que vai ouvir concertos em teatros musicais e

¹³³ *Allegro. Veloz, mas não demasiado, e com determinação.*

¹³⁴ E, não por acaso, o surgimento das palavras de raiz *interpret-* date deste período.

¹³⁵ *Vide*, igualmente, Carvalho2008 - *Sentido e Sentimento na Interpretação musical. Um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche, op. cit*, p.15: «[É] de referir a importância da evolução tecnológica dos instrumentos: por exemplo, em relação aos pianistas, a passagem do clavicórdio ao piano-forte e depois ao piano moderno foram determinantes para a concepção de intérprete. Há relações importantes entre a evolução tecnológica dos instrumentos e a criação musical, como assinala Gerd Kaemper: “Por oposição aos clavicordistas que se apresentavam como músicos no sentido lato, os pianistas apareciam mais como especialistas.(...) como consequência dessa transformação, eles perdem pouco a pouco a capacidade de improvisar a sua cadência nos concertos. (...) O pianista já não gozava da mesma confiança da parte dos compositores que, nessa época, se servem cada vez mais de todo o tipo de precisões (...) até chegar-se às edições sobrecarregadas (...) de anotações que parecem ser feitas para analfabetos musicais. Despojado das qualidades de teórico e de compositor do clavicordista, guiado nos mínimos detalhes de interpretação, em que é que o pianista se distinguia? Pela sua técnica.” [in KAEMPER, G., *Techniques pianistiques: l'évolution de la technologie pianistique*, Ed. musicales Alphonse Leduc. 1983, p.15]. A passagem para o virtuosismo tem aqui o seu ponto de apoio.».

¹³⁶ Quinteto para piano e quarteto de cordas, op.34, dedicado à princesa Anne de Hesse-Darmstadt. A estreia pública teve lugar no dia 22 de Julho de 1866, depois da audição privada no palácio dos Wittgenstein (com a presença da própria princesa).

¹³⁷ *Vide* Parte II – Capítulo 1, onde efectuaremos desenvolvimentos acerca da tradição musical da família Wittgenstein.

¹³⁸ Assinalamos, já neste passo, a tradição musical da família aristocrática de Wittgenstein cujo salão era frequentado por figuras como Brahms, Clara Schumann e Josef Labor (organista e virtuoso famoso à época e professor de A. Schoenberg). *Vide*, igualmente, Parte II – Capítulo 1, em especial as pp. 110-111.

salas de ópera – e já não uma cultura de *jouer* e, por outro, uma experiência de receptividade, experiência passiva que requer uma elucidação daquilo que ouve: uma história, uma fantasia, um conteúdo que lhe seja *explicável ou sentido*. A música romântica assume assim a coloração de evocação de emoções ou imagens mentais: dos nocturnos (como evocação da *noite* e seus conteúdos míticos) aos *Lieder* e dramas operáticos cujos poemas e argumentos expressam ideias e conteúdos emocionais, tomando a música como veículo.

Com o movimento do primeiro romantismo alemão, a reflexão estética sobre as questões interpretativas musicais (ligado ao estatuto do artista-intérprete) incidirá sobre a música instrumental: com Novalis e Hoffmann, a música instrumental ganhará um estatuto próprio, referindo-se Novalis às «sonatas, sinfonias, fugas, variações [como] a verdadeira música».¹³⁹ No mesmo sentido, ao referir-se à música autónoma como a música instrumental, E.T.A. Hoffmann colocará a música como a mais “romântica de todas as artes”, ou seja, expressiva, numa antecipação a Schopenhauer. Nas suas palavras:

[...] Quando se fala de música como uma arte autónoma deve entender-se a música instrumental, a qual, recusando toda a ajuda (...) exprime a sua essência mais peculiar e só nela se pode encontrar. Essa é a mais romântica de todas as artes; quase que se pode dizer que é a única verdadeiramente romântica, porque só o infinito é o seu propósito.¹⁴⁰

Será, pois, ao intérprete romântico, e ao aparecimento do *cantabile* da melodia, como o *dizer* da música, que caberá fazer vibrar, de forma eloquente, o instrumento, ao mesmo tempo que exprime o que *a obra lhe quer* – ou em palavras wittgensteinianas, o que *a frase musical*, que *se diz a si própria, se diz a mim*¹⁴¹, intérprete musical.

¹³⁹ Novalis, *Frammenti* [1151], trad. italiano de E.Pocar, Milano 1976, p.295. *apud*, GUANTI, G., *Romanticismo e Musica. L'Estetica Musicale da Kant a Nietzsche*, Antologia e saggio introduttivo di G. Guanti. EDT, Torino, 1981, p.131.

¹⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, «*La musica strumentale di Beethoven*», trad. italiano de R. Pisaneschi, Lanciano, 1923, p.31. *apud*, *ibidem*, p. 243.

¹⁴¹ *Inv. Fil.*, §523.

Capítulo 3 – Da partitura

Começar com a questão: o que é um texto musical. Não é um conjunto de instruções [Anweisungen] para a execução [Aufführung], não é a fixação do imaginado, mas antes a notação de algo objectivo, uma notação que é necessariamente fragmentária, incompleta, *necessitada* da interpretação [Interpretation] até chegar a uma convergência fundamental.

Theodor W. Adorno¹⁴²

A partitura é tudo o que é preciso saber, menos a sua essência.»

Maria João Pires¹⁴³

Algumas coisas podem ser ditas acerca de uma determinada experiência, mas além disto parece haver algo, a sua parte mais essencial, que não pode ser descrita.

Ludwig Wittgenstein¹⁴⁴

Na reflexão sobre a questão da interpretação musical, a relação entre a linguagem e a música coloca-se como imprescindível. O intérprete parte de um texto – a partitura – que não é a obra, pois que a imagem sonora, que dela resulta na sua execução, ultrapassa a notação que nela se inscreve¹⁴⁵. A imagem sonora – musical – não é nem notação, nem sons – os factos sonoros. Como refere Dahlhaus:

Relações e funções tonais são, porém, um terceiro momento ao lado e além da notação e da sua realização sonora: um momento que vai além de ambas. O estado de coisas musical em que o acorde de sol maior e de dó maior funcionam como dominante e tónica e formam uma cadência, um ponto de repouso, não está contido nem na notação nem no facto sonoro.¹⁴⁶

A imagem – *ideia musical* – é uma visão do «criador [que] tem o poder de trazer

¹⁴² Adorno2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Aufzeichnungen», *op. cit.*, p.11. Adorno utilizará de forma equivalente três termos para a interpretação musical: *Aufführung*, *Interpretation* e *Reproduktion*.

¹⁴³ Maria João Pires in Documentário “Julien Libeer”, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ZliCPjPZYyE>. Itálicos nossos.

¹⁴⁴ PO, «Notes for Lectures on “Private Experience” and “Sense Date”», p.203.

¹⁴⁵ Não nos ocuparemos desta problemática acerca da leitura silenciosa e a sua correspondente audibilidade interna, separada da sua concretização em facto sonoro.

¹⁴⁶ Dahlhaus2003 - *Estética Musical*, *op. cit.*, pp. 24-25.

essa visão à vida, o poder de a realizar.»¹⁴⁷ Estas palavras de Schoenberg assumem uma concretização na partitura, exprimindo-se a ideia musical por determinadas relações existentes entre os tons, como padrões sonoros, revelando determinadas características estilísticas (próprias do compositor como o *Leitmotiv* de Wagner ou “acorde de Tristão”) ou de uma época, como é o caso do sistema tonal e do dodecafonismo, serialismo ou do concretismo. A *ideia* musical – o *tema* – é sujeita ao seu desenvolvimento expressivo, formal, sendo que as suas características se expressam através de convenções de escrita, no que respeita a dinâmicas, agógica, ritmo, indicações de carácter e indicações temporais numa pauta – a partitura.

Ao observarmos uma partitura encontramos, numa forma escrita, fixada, um determinado número de padrões sonoros que constituem as ideias musicais do compositor. É esta “parecença (“semelhança de família” como aludirá na sua filosofia posterior) entre a escrita musical e a escrita da linguagem que será posta em relevo no *Tractatus*¹⁴⁸, aparecendo a partitura como sistema notacional, em que as notas corresponderiam aos sons. A música detém, assim, uma comensurabilidade com a escrita da linguagem e é à tradição da música escrita a partir do séc. XVII (na qual Wittgenstein se inscreve), que a partitura ganha o seu estatuto como *texto* musical.

Num seu primeiro momento, a notação musical pretende fixar o *gesto* musical – como uma mnemónica, mostra direcções e relações intervalares ajudando o cantor a não esquecer ou a trazer à memória a melodia esquecida. A sua função primária é, assim, a do registo, da memória. O guardar do gesto do compositor transforma o que é objectivação – fixação em signos, e lembremos que a notação musical é, primeiramente, alfabética¹⁴⁹ – em linguagem musical: a analogia com a linguagem tem um elemento fortemente ancorado numa articulação lógica interna – relação entre os elementos que se sucedem que permitem a sua percepção como um todo numa unidade. Porém, este elemento melódico formal, próprio de uma gramática musical, recebe das primeiras

¹⁴⁷ SCHOENBERG, Arnold, *Style and Idea*, Open Road Media, 2014, p.215.

¹⁴⁸ Como verificaremos na Parte II – Capítulo 2 em que a partitura é colocada no plano de projecção entre o facto e a proposição da linguagem. Vide, *TLP*, [4.014]: «O disco fonográfico, o pensamento musical [*der musikalische Gedanke*], a notação musical, as ondas sonoras, todos eles estão uns para os outros naquela relação interna de representação figurativa que é a que existe entre a linguagem e o mundo. A construção lógica é comum a todos eles. [...]».

¹⁴⁹ Os primeiros registos de notação que nos aparecem são de origem grega em que as letras correspondiam aos modos dórico, frígio, lídio e, mixolídio, configurando uma tablatura destinada ao canto e aos instrumentos. Deve-se a Boécio (475-526) a transposição da notação musical grega para os caracteres latinos. Posteriormente, procedeu-se à fixação das notas na extensão de uma escala (que no sistema anglo-saxão corresponderá às letras de A (lá) até G (sol)).

notações da música ocidental – nomeadamente da notação neumática da cantilena hebraica assim como da recitação litúrgica bizantina – um elemento próprio da “vida dos signos” que os impede de se transformarem num sistema sógnico. Como refere Jean-Yves Bosseur:

[A] etimologia da palavra “neuma” permanece em questão: tanto se pode tratar de “pneuma” (sopro)¹⁵⁰ ou de “neuma” (signo): enquanto signo pode estar ligado ao sistema de gestos que se encontra na cantilena bizantina (...) gestos para sugerir uma elevação, um abaixamento ou uma inflexão de voz, sendo produzidos por um chefe do coro, o *Domestikos*, colocado de tal forma que todos os cantores pudessem seguir o movimento das suas mãos. Os contornos da linha melódica aparecem assim espacializados (...) e esta gística tem uma inscrição gráfica.¹⁵¹

Deste modo, o gesto – o traço musical – foi sujeito a um controlo, transformado numa imagem na partitura. A notação implicará a ocultação do gesto numa fixação objectiva. Como refere Adorno:

Como uma racionalização da magia, a notação musical vai ao encontro da prática musical no momento em que, no desenvolvimento da música, a memória dessa prática se estava a desvanecer.¹⁵² (...) A notação é o suporte da recordação [*Erinnerung*] e das memorizações, como sua inimiga, como a sua restauração através da destruição [*als seine Wiederherstellung durch Vernichtung*].»¹⁵³

A concepção de uma objectivação parte da compreensão de cada elemento notacional pertencer a um elemento ou acontecimento musical com a sua altura e duração prescrita. Mas a recordação implica conhecimento – a sua força prescritiva apoia-se numa prática estabelecida, pressupondo um corpo de convenções que, não estando anotados, fazem parte de uma cultura. Como refere S. Davies «cantores e músicos na Europa do século XIV, ou anterior até, faziam música a partir da notação

¹⁵⁰ Vide neste sentido Walter Benjamin: «O lado incomparável da linguagem humana resulta do facto de a sua comunidade mágica com as coisas ser imaterial e puramente espiritual, e o som é disso símbolo. A Bíblia dá expressão a este facto simbólico ao dizer que Deus insuflou no ser humano o sopro vital, ou seja, simultaneamente vida e espírito e linguagem.», in BENJAMIN, Walter, *Linguagem, Tradução, Literatura*, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, 2015, p.17. Da fertilidade desta etimologia de “pneuma”, como sopro, daremos conta na Parte III.

¹⁵¹ Bosseur1985- «La notation et l'interprétation», in AAVV, *Histoire de la Musique Occidentale*, op. cit., p.126. Vide pp. 124-149, para uma completa elucidação das origens e evolução da notação musical.

¹⁵² Adorno2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», op. cit., p.224.

¹⁵³ *Ibidem*, p.226.

musical e era suposto que fossem cultos.»¹⁵⁴ Neste sentido, nem tudo o que se perfaz numa realização musical se inscreve na notação – o fraseado, as repetições, a forma de articular musicalmente ou ainda as dedilhações que se ajustam à execução (e da qual depende a correcta execução) e, nomeadamente, como categoria fundamental na execução, o tempo.

Desta forma a partitura ganha uma fluidez – e não uma ambiguidade – que contraria a uniformização que a notação musical tende a realizar: se a notação é uma ajuda “à restauração” de uma prática musical, tal significa que ínsita à notação encontramos a memória de um gesto: é este gesto mimético, como um elemento arcaico, «entretido nos símbolos musicais»¹⁵⁵ em palavras de Adorno, que permite que a legibilidade não seja a de um conjunto de instruções dadas a um intérprete, mas a de um *texto* – de um texto que só o devém pela necessidade e no momento da sua execução interpretativa. É porque a sua legibilidade é, ao mesmo tempo, a sua audibilidade, que a partitura é um texto implicando todas as questões que dizem respeito à compreensão e sentido. Como refere Dahlhaus:

O sentido musical, *diversamente do verbal*¹⁵⁶, não é separável ou, então, só em escassa medida, do facto sonoro¹⁵⁷. A composição, para se tornar musicalmente real, precisa da interpretação sonora. No entanto, seria um exagero negar à música escrita o carácter de um texto, na acepção forte da palavra, e ver na notação apenas uma prescrição para a prática musical. O *significado* da música – numa abreviatura grosseira, que descure *as características emocionais* – pode determinar-se como o complexo das relações entre os sons¹⁵⁸ de que uma obra se compõe. (...) A diferença entre a linguagem escrita e a representação sonora – entre a cópia do falar, na leitura de uma obra literária, e a representação sonora, na leitura de uma partitura – é uma diferença gradual, e não de

¹⁵⁴ Stephen Davies, «Notations», in AAVV, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracy e Andrew Kania (Eds), Routledge, London and New York, 2011, p.74.

¹⁵⁵ Vide, Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», p.226: «Assim, desde o princípio, a notação musical contém um elemento anti-mimético, significativo, como racional que era, que não simplesmente diverge da natureza mimética da música, mas está antes profundamente entretido com ela.».

¹⁵⁶ Adiantando-nos um pouco, esta asserção de Dahlhaus será claramente posta em causa, *avant la lettre*, por Wittgenstein no §527 das *Investigações Filosóficas*.

¹⁵⁷ Num passo adiante, Carl Dahlhaus também referirá: «Não está estabelecido a priori se o significado se lê, antes, a partir da escrita ou do som; a música não se esgota na praxis. [...] E a opinião de que unicamente o audível tem direito à existência musical é um preconceito discutível.» Dahlhaus 2003 - *Estética Musical*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁸ Vide Parte II – Capítulo 2, em que desenvolveremos esta noção das relações entre os sons, e a sua constituição em tons, numa relação com a noção de “relações internas” tractariana.

princípio.¹⁵⁹

Um texto – da linguagem ou musical – tem zonas de indeterminação, “vaguidade”¹⁶⁰, como refere Wittgenstein, e se a música não é linguagem, tal não se deve ao facto de não ter um referente – um objecto – como a concepção de linguagem como sistema de signos, concepção utilitária “burguesa” na acepção benjaminiana¹⁶¹, sustenta. Antes, é por esse gesto recolhido – que permanece inexprimível – se subtrair à fixação no mesmo momento em que é guardado. É esse *poético*, habitado por uma não-intencionalidade, que constitui o texto musical ou, melhor, como refere Soulez, «como uma intencionalidade resolvida».¹⁶²

Por a partitura, que se transmuta em *texto*, permitir na sua realização sonora múltiplas leituras, que corresponderão às suas possibilidades de existência, podemos ter agora um primeiro vislumbre daquilo que Wittgenstein apela ao enunciar que se deve *compreender uma frase da linguagem como um tema musical*: ao invés de uma compreensão da linguagem como comunicação de conteúdos, ao tomar como modelo a “linguagem” musical (que é a-significante), é a compreensão de que aquilo que *se* expressa na linguagem – um “*se* que é essência espiritual” e que Wittgenstein referirá como o “espírito do jogo”¹⁶³ – exprime-se no seu próprio interior. Walter Benjamin vem ao nosso encontro ao referir no seu texto *Sobre a linguagem*:

Aliás, naquilo que constitui a sua mais plena e íntima essência, a expressão só pode ser entendida como *linguagem*. Por outro lado, para compreendermos uma essência-de-linguagem, temos de perguntar sempre: de que essência espiritual é ela a expressão imediata? Ou seja: a língua alemã, por exemplo, de modo nenhum é a expressão de tudo aquilo que, *por meio* dela, podemos – supostamente – expressar; ela é, isso sim, a expressão imediata daquilo que *nela se* comunica. Este *se* é uma essência espiritual.

¹⁵⁹ Dahlhaus2003 - *Estética Musical*, op. cit., pp. 24-25. Itálicos nossos.

¹⁶⁰ Lectures Moore, «Lent Term, 1933», p.302: «Primeira nota: (que eu ainda não tinha dado conta) era a ideia de que um “quadro” [“picture”] é vago [vague]: por exemplo a partitura é uma “figuração” [“picture”] da música.».

Usamos aqui traduções diferentes para a palavra “picture” (“Bild” no *Tractatus*) fazendo, desde já, notar a dificuldade de tradução – que não está fixada em português (por exemplo, Fernando Gil emprega o termo de “figura” e seus derivativos no seu texto ««Entre o aspecto e o eterno»»).

¹⁶¹ Cf. Benjamin2015 - *Linguagem, Tradução, Literatura*, «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana», op. cit., p.13.

¹⁶² Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.11.

¹⁶³ Vide, Inv. Fil.§ 564: «O jogo, gostaríamos de dizer, não tem apenas regras, tem também um *espírito* [Witz].»

Com isto, torna-se desde logo óbvio que a essência espiritual que se comunica numa linguagem não é a própria língua, mas algo que dela se distingue¹⁶⁴

Na linguagem, o carácter de *enérgeia* – actividade – manifesta-se no modo de criação de novas expressões e determinações do mundo que nos rodeia: falar – a língua – é criação de mundos e consciência de si próprio em relação ao mundo e do mundo que se constrói. Esta *enérgeia* tem uma performatividade análoga à da música: a articulação entre os elementos linguísticos é de tal ordem que não só permite a determinação das diversas esferas do mundo que nos rodeia, como a sua transformação em novas combinatórias. Temos vindo a seguir os passos de Humboldt, que, ao referir-se à formação que faz da língua *uma* língua, introduz o conceito de articulação, que no interior da língua estabelece «uma fortíssima ligação entre cada uma das suas partes e todas as outras, de tal forma que (...) o efeito que em nós produz a parte é idêntico ao do todo»¹⁶⁵. E continua, aludindo agora à música:

Assim, a língua produz um efeito comparável (...) ao de uma obra musical, em que os sons já passaram e os que ainda se vão seguir só estão activos no som presente pelo facto de o reforçarem e terem necessidade dele. Ora, é precisamente o que se passa com a nossa actividade espiritual.¹⁶⁶

Aqui está presente o carácter de transiência – instante que passa e que é tomado no seu tempo total – da música e, ao mesmo tempo, a noção de que a língua não é um produto acabado e fixado (*érgon*), mas antes a força que a habita, que pulsa dentro dela, a sua «essência viva» mostra-se na articulação, na vivacidade da actividade discursiva: «a existência do espírito (*das Dasein des Geistes*) só é pensável em actividade e enquanto actividade».¹⁶⁷

A música partilhará este carácter de *enérgeia* e não de *érgon* [obra]: a condição da sua exprimibilidade residirá, então, na sua execução, actividade. Vejamos as palavras

¹⁶⁴ Cf. Benjamin 2015 - *Linguagem, Tradução, Literatura*, «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana», *op. cit.*, p.10.

¹⁶⁵ W. von Humboldt, “Carta a Schiller em Setembro de 1800 [Werke V, pp.195-200]”, *Apud* AAVV. *Ergon ou Energeia. Filosofia de Linguagem na Alemanha Sécs. XVIII e XIX*, Organização e introdução de José M. Justo, trad. de Lídia Campos Rodrigues, Rosa Maria Sequeira e José M. Justo. Edições Cosmos, 1986, p.41.

¹⁶⁶ *Ibidem*, *apud ibidem*.

¹⁶⁷ *idem*, «Introdução à Obra sobre o Kawi [Extractos]», p. 123, *apud*, *Ibidem*.

de Dahlhaus em relação a esta concepção de *enérgeia*:

Quando Herder chama à música uma arte “enérgica”¹⁶⁸ pretende dizer que ela é essencialmente actividade (*enérgeia*), e não obra (*érgon*). Para ela vale o que Humboldt dizia a propósito da linguagem¹⁶⁹ (...) a linguagem, concebida na sua essência real, é algo de permanente e de transitório a cada instante. Até mesmo a sua preservação pela escrita é sempre apenas uma protecção incompleta, mumificadora, que, no entanto, requer novamente que nela se tente concretizar na elocução viva. Ela própria não é nenhuma obra (*érgon*), mas uma actividade (*enérgeia*).»¹⁷⁰

Ao tomar para si este carácter de *enérgeia* da linguagem, a música instrumental ganhou a sua força no conceito de lógica musical: a concepção de padrões sonoros, que se sucedem uns aos outros numa inteligibilidade, confere à música instrumental um direito próprio no que diz respeito à estética musical. A força sonora que emerge ao ouvir-se uma tonalidade em relação a outra – e que permitirá a Wittgenstein dizer “Aqui é como se fosse uma conclusão!”¹⁷¹ – num contexto harmónico que envolve uma gramática que será tida como similar à gramática da linguagem – o seu carácter discursivo. Tomemos nota das palavras de Johann Nicolaus Forkel¹⁷²:

A linguagem é o vestuário do pensamento, assim como a melodia é a veste da harmonia. Neste sentido, pode-se chamar à harmonia uma lógica da música, pois ela tem, aproximadamente, a mesma relação com a melodia como a lógica na linguagem tem com a expressão.¹⁷³

¹⁶⁸ Cf. Herder, «Erste Kritischen Wäldchen», *Sämtliche Werke III*, 137: «A música e todas as artes enérgicas não actuam simplesmente na, mas também através da sucessão temporal, por meio de uma mudança temporal artística dos sons.», *apud*, Dahlhaus2003 - *Estética Musical*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁹ Cf. W.von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (§12) *Apud*, Dahlhaus2003 - *Estética Musical*, *op. cit.*, p.22. [Trata-se da obra “Sobre a Diversidade da Estruturação das Línguas Humanas e a sua Influência sobre o Desenvolvimento Espiritual do Género Humano”, tomando a designação corrente de “Introdução à Obra sobre o Kawi”.]

¹⁷⁰ Dahlhaus2003 - *Estética Musical*, p. 22.

¹⁷¹ Cf. *Inv. Fil.*, §527. Se bem que nesta exclamação não está só em causa o carácter harmónico, mas também a entoação com que se canta, o gesto que permitirá sentir “o final de um modo gregoriano”. Cf. *Ibidem*, §535: «O que é que se passa quando aprendemos a sentir o final de um modo gregoriano como um final?» [trad. mod.].

¹⁷² Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), músico alemão (organista), dedicou-se à teoria musical, sendo considerado o fundador da musicologia histórica. Foi professor da Universidade de Göttingen ao longo de 50 anos. De realçar o exemplo da linguagem como vestuário, que será também referido por Wittgenstein no *Tractatus*.

¹⁷³ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1ªed. Leipzig, 1778, reimpressão Graz 1967, [1:24]. *apud* DAHLHAUS, Carl, *The Idea of Absolute Music*, trad. do alemão de Roger Rustig, University of Chicago Press, 1989, p. 105.

A melodia – o tema musical – e a sua expressão como coloração dos sentimentos, já no ocaso da estética da *Affektenlehre*, aparece na teoria musical de Forkel sob o contexto de regulação harmónica denominada “lógica musical”, na qual se estabelece uma correspondência entre os tons, como signos, e as percepções. Também para Tieck¹⁷⁴, esta “lógica” musical – que se oculta – actua como um pano-de-fundo, regulador, de toda a expressividade musical. Dahlhaus, ao comentar o dealbar da estética da música instrumental, sublinha ainda as palavras de Forkel ao realçar que a «[h]armonia é o “pré-requisito” para a “verdade e determinação” da expressão musical.»¹⁷⁵

A estética da autonomia da música instrumental ganha uma nova determinação com o movimento do primeiro romantismo alemão que rompe com a *Empfindung* do final do século. Ao atribuir à música instrumental um carácter de música “pura” e “absoluta”, é ao conceito que apela como conteúdo musical. Neste sentido, F. Schlegel defende, assim, que «toda a música pura deve ser filosófica e instrumental (música para o pensamento) (...) [devendo] a música pura instrumental criar o seu próprio texto [...]».¹⁷⁶ Para F. Schlegel, a natureza da música – com o seu próprio desenvolvimento sonoro e motivico – é, por si mesma, autónoma. Inscreve-se aqui a própria teoria estética do romantismo alemão, e vemos aparecer as raízes do formalismo musical hanslickiano, como daremos conta num passo adiante¹⁷⁷. O romantismo alemão tem nas palavras de Tieck uma formulação expressiva:

De um modo geral, o homem sente tanto orgulho em ter sido agraciado com a capacidade para pôr um sistema em palavras e expandi-lo, que consegue assentar na fala comum aqueles pensamentos que lhe parecem os melhores e mais audaciosos. Mas... o homem superior percebe demasiado bem que os seus pensamentos mais íntimos não são nada mais do que uma ferramenta, que a sua razão e as suas conclusões ainda dependem da essência que é ele próprio e que ele nunca irá compreender completamente durante a sua vida. Não é, por conseguinte, irrelevante se ele pensa em sons instrumentais ou nos [assim] chamados pensamentos?¹⁷⁸

¹⁷⁴ Sigo aqui Dahlhaus que se refere ao texto de Ludwig Tieck [Ludwig Tieck, “Phantasien über die Kunst”, in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, ed. Friedrich von der Leyen, Heidelberg, 1967, p.250]. Cf. Dahlhaus 1989 - *The Idea of Absolute Music*, op. cit., p. 106.

¹⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 106 (citando Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, op.cit., p.250, [1:24]).

¹⁷⁶ F. Schlegel, “Charakteristiken und Kritiken I” in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Hans Eichner, Munich 1967, [2:254]. *Apud*, *Ibidem*, p. 107.

¹⁷⁷ *Vide* Parte II – Capítulo 1.

¹⁷⁸ Ludwig Tieck, “Phantasien über die Kunst”, in W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, ed. Friedrich

Num excuro, importa referir que as teses do primeiro romantismo alemão –com Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel e Novalis – têm no seu cerne o conceito de reflexão. Como correlativo ao conceito de obra está presente o conceito de crítica e, no esteio de W. Benjamin, a crítica apresenta-se como *medium-de-reflexão*. Criticar um texto implica, para os românticos alemães – colocá-lo como o *sujeito da reflexão* ou seja, efectuar um movimento de desdobramento do espírito na obra, numa conformação artística. Como refere W. Benjamin, «[o] sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma conformação [...] mas no desdobramento da reflexão, do espírito numa conformação.»¹⁷⁹ A crítica como o *medium*, no qual a reflexão se exerce, é condição de génese, de formação, e também, de acabamento. De facto, o acto crítico romântico completa a obra, na sua apresentação¹⁸⁰.

A fertilidade deste procedimento decorre do conceito de autonomia em relação a um *corpus* de sistemas teóricos ou convenções. As palavras benjaminianas ajudam-nos a compreender a criticabilidade como procedimento artístico:

Desde os romantismo, impôs-se a ideia segundo a qual uma *obra* de arte pode ser compreendida em e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da *obra* em relação à arte, ou, ainda, a sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica.¹⁸¹

O acto crítico romântico implica não uma relação com a obra singular mas uma relação com a ideia de arte¹⁸²: a obra singular é um *medium-de-reflexão* da própria ideia

von der Leyen, Heidelberg, 1967, p.248. *Apud* Dahlhaus 1989 - *The Idea of Absolute Music*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva, Iluminuras, edusp, 1993, p.74.

¹⁸⁰ O gesto crítico dos românticos, ao pôr como critério a própria obra, e não as regras, apela a uma descoberta da própria constituição da obra, numa construção imanente. Ora esta imanência é bem-vinda ao questionamento da partitura pelo intérprete. *Vide* o Capítulo 4 – Do *Opus* à natureza da Interpretação, ainda nesta Parte I.

¹⁸¹ Walter Benjamin, *Briefe*, p.179, *Apud*, Benjamin 1993 - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *op. cit.*, p.13.

¹⁸² E o próprio conceito de “crítica” é inserido nesse *continuum* por F. Schlegel: «Foram os Gregos, através dos quais chegou até nós o próprio nome de crítica, os primeiros a inventá-la e a fundá-la, elevando-a simultaneamente ao pico mais elevado da formação e da perfeição».1. O método, prossegue F. Schlegel, apoia-se na «escolha dos escritores clássicos [e tinha] o intuito de dispor o todo da poesia e da literatura gregas numa ordem clara (...) [e] numa leitura incessante que de cada vez recomeçava a partir do início.» *in* SCHLEGEL, Friedrich, *Da Essência da Crítica e Outros*

de arte como Ideia absoluta, isto porque «toda a obra é incompleta diante da sua própria Ideia absoluta.»¹⁸³. Percebemos assim, que a criticabilidade da obra é essencial para a sua elevação à *Ideia* e relação com as outras obras num *continuum*: na *Ideia de Poesia* é o todo que vai dos poemas homéricos aos sonetos de Camões e à poesia de Herberto Helder. Desta forma, este *continuum* – a conexão estabelecida entre as obras – não pode ser entendido como uma continuidade, numa progressão temporal. Pelo contrário o seu carácter é o de uma «infinitude da conexão»¹⁸⁴. A conexão, ao implicar um desdobramento da obra, é o que há de mais difícil, nas palavras de F. Schlegel:

Nada é mais difícil do que ser capaz de reconstruir, distinguir e caracterizar o pensamento de um outro até ao limite da mais subtil singularidade do seu todo [...] E todavia não é possível dizer que se compreende uma obra, um espírito, senão quando se é capaz de reconstruir o seu curso e a sua estrutura.¹⁸⁵

Na teoria do conhecimento romântico, o conhecimento é auto-reflexivo: o conhecimento da Ideia absoluta, ao implicar o desdobramento da obra de arte devém um auto-conhecimento, que se «conhece a si mesmo»¹⁸⁶, sem precisar de um sujeito. Distintamente da auto-afecção kantiana, em que a reflexão em sentido estético implica um outro com que se depara – peça de música ou de uma pintura –, o sentimento poético como matéria da poesia auto-afecta-se, como refere F. Schlegel: «[a] essência do sentimento poético talvez esteja no facto de se (...) poder afectar apenas a partir de si mesmo».¹⁸⁷ Deste modo, esta auto-afecção que se pensa a si-própria desfaz a relação sujeito-objecto. É neste sentido que Novalis afirma:

Pensamentos estão plenos apenas de pensamentos, são apenas funções do pensamento, assim como as visões apenas funções dos olhos e da luz. O olho não vê nada senão olho, o órgão do pensamento, nada senão órgãos do pensamento ou o elemento que pertença a ele.¹⁸⁸

Textos, «Da Essência da Crítica – Introdução Geral», apresentação, tradução e notas de Bruno C. Duarte, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp.158-9.

¹⁸³ Benjamin1993 - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *op. cit.*, p.78.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.36.

¹⁸⁵ F. Schlegel2015, *Da Essência da Crítica e Outros Textos*, «Da Essência da Crítica – Introdução Geral», *op. cit.*, p.170.

¹⁸⁶ Benjamin1993 - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *op. cit.*, p.62.

¹⁸⁷ F. Schlegel, *Athenäum 433*, *apud*, Benjamin1993 - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *op. cit.*, p.72.

¹⁸⁸ Novalis, *Schriften*, p.335, *Apud*, *Ibidem*, p.63.

A tarefa da crítica na determinação da obra – a sua conformação – implicará, assim, a desocultação dos «seus planos ocultos, a execução das suas intenções veladas»¹⁸⁹. Este excuro pelo primeiro romantismo alemão – e pelos seus expoentes maiores F. Schlegel e Novalis – através da leitura de Walter Benjamin, permitiu-nos expôr a concepção de autonomia da obra que influenciará posteriormente Hanslick, na sua estética musical (e na sua esteira também Wittgenstein). Podemos agora compreender como o texto musical – o da música pura instrumental –, ao exigir a sua autonomia tem como correlativo uma leitura interpretativa que o aproxima do mistério e do enigma – por ser um *texto*, como a linguagem, nele também opera o inexprimível, tomado como o poético.

Tomemos agora em mãos, um outro autor, cuja concepção do texto musical tem na sua fonte a concepção de um enigma a revelar. Trata-se de Adorno e da sua concepção de partitura como um enigma a ser decifrado, como inscrição do gesto do compositor, concepção esta que toma a interpretação musical como a sua reprodução mimética. Tomemos nota das suas palavras:

A verdadeira reprodução [execução musical] é o *raio-x* da obra. A sua tarefa é tornar visível todas as relações, todos os aspectos em contexto, contraste e construção que residem escondidos debaixo da superfície do som perceptível.¹⁹⁰

A objectividade da reprodução pressupõe a profundidade da percepção subjectiva, de outra forma ela é meramente a fria impressão da superfície. Esta é uma das [minhas] primeiras teses.¹⁹¹

Se a tarefa de tornar visível todas as relações – e as relações internas constituirão um aspecto fulcral no pensamento tractariano transmutado, na sua filosofia posterior, nas “semelhanças de família” – é eminentemente musical, no entanto a concepção de Adorno não poderia estar mais distante da imanência do pensamento musical de Wittgenstein na sua filosofia posterior, como iremos dar a ver¹⁹². De facto, em Adorno, a profundidade da percepção subjectiva apela a uma introspecção – na procura do

¹⁸⁹ Benjamin 1993 - *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *op. cit.*, p.77.

¹⁹⁰ Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Aufzeichnungen», *op. cit.*, p.9. Sublinhados nossos.

¹⁹¹ *Ibidem*, p.17. Far-se-ão desenvolvimentos ulteriores no que diz respeito à oposição superfície e profundidade na Parte III desta dissertação. Por ora, interessou-nos expôr a concepção de partitura adorniana.

¹⁹² *Vide* Parte III desta dissertação.

“espírito sedimentado”¹⁹³ – que, para Wittgenstein, não constitui um modo de conhecimento. Como dirá nas *Investigações Filosóficas*, «então como é que o processo de compreender podia estar oculto (...) E se eu digo que está oculto – como é que sei o que é que tenho que procurar? Estou num caos conceptual.»¹⁹⁴. Interpretar não implica um “algo” que se esconde, mas um espantar-se com o que está à vista, e como dirá na *Philosophische Grammatik*, «[a] distinção entre exterior [superfície] e interior [profundidade] não nos interessa.»¹⁹⁵ De facto, a linguagem não tem um dentro e um fora e, como refere Leibniz, é «o espelho do entendimento humano»¹⁹⁶. Ora, na esteira de M.Filomena Molder, o segredo do espelho está à frente e não por detrás. Ou seja, se quisermos apreender o que diz a partitura é na sua superfície – na própria inscrição notacional – que a legibilidade se inscreve: ler a superfície implica uma inseparabilidade entre o acto da execução e o acto exegético (e é aqui que Wittgenstein se separa também de uma hermenêutica musical).

O intérprete começa pela partitura e na sua prática reconhece-se como um *medium* da obra. Se, de facto, no centro da sua actividade, no que move o seu pensamento, está a partitura, nesta leitura incrusta-se a problemática da compreensão e do sentido. Vejamos como se refere Wittgenstein a esta aparente diferenciação:

No *Brown Book* Wittgenstein desenvolve a noção da aprendizagem da leitura, dando como um dos exemplos a aprendizagem da leitura da partitura (tomada como um modelo):

Tentemos esta explicação: uma pessoa lê quando deriva [*derives*] a cópia que está a fazer a partir de um modelo. (Eu uso a palavra “modelo” [*"model"*] para significar que está a ler, ou a copiar, as frases impressas [...] ou as partituras que o pianista toca. Uso a palavra “cópia” para a frase lida ou escrita a partir de uma impressão (...), para os movimentos dos dedos do pianista quando toca a melodia a partir das partituras. [...]

¹⁹³ Cf. ADORNO, Theodor, *Filosofia da Nova Música*, «Schoenberg e o progresso», trad. Magda França. Perspectiva, 1974, p.36: «as exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do facto de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente performato pela consciência do homem.». Em relação à distinção entre Adorno e Wittgenstein refere A. Soulez: «Com efeito, o que ele [Wittgenstein] procura é menos como Adorno uma verdade através da música, do que a “intensidade de viver”.». Cf. Soulez 2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.16.

¹⁹⁴ *Inv. Fil.*, §153.

¹⁹⁵ *WA – PG*, §60.

¹⁹⁶ *Apud* J.G.Herder, «Extractos de Entendimento e Experiência – Uma Metacrítica à Crítica da Razão Pura». in AAVV 1986 - *Ergon ou Energueia. Filosofia de Linguagem na Alemanha Secs. XVIII e XIX*, op. cit., p.61.

Assim poderíamos dizer, sem dúvida, que ela derivava o som de cada palavra escrita e falada segundo o alfabeto que lhe foi ensinado. (...).¹⁹⁷

Assim, se tivéssemos ensinado a uma pessoa o alfabeto cirílico e lhe tivéssemos ensinado como pronunciar cada letra e, a seguir, lhe déssemos um texto impresso na escrita cirílica e ela soletrasse pronunciando cada letra, diríamos então que, sem dúvida, ela estava a derivar do alfabeto escrito e falado o som de cada palavra, de acordo com o que lhe tinha sido ensinado. E isto seria claramente um caso de leitura. (Poder-se-ia usar a expressão: “Tínhamos-lhe ensinado a “regra do alfabeto”).¹⁹⁸

Ora, a constituição da aprendizagem da leitura musical parte igualmente, da aprendizagem da leitura da notação musical – as regras do alfabeto. O intérprete começa a sua aprendizagem lendo as partituras e associando os movimentos dos seus dedos às notas que lê na partitura, como refere Wittgenstein – a posição dos dedos se lê um acorde, uma outra posição ao ler um arpejo, um movimento de pulso num *cantabile*, etc.

Verificamos neste escrito do *Brown Book*, anterior e preparatório das *Investigações Filosóficas*, uma concepção estática de sentido¹⁹⁹, como um modo de reprodução, uma derivação, ainda muito próxima da noção de linguagem referencial que apresentou no *Tractatus*: à nota corresponderá o movimento dos dedos ou os movimentos da laringe, numa osmose com o soletrar e pronúnciação de cada letra e palavra do alfabeto cirílico: o jogo da aprendizagem da notação e da regra – como jogo de linguagem – é o jogo matricial da interpretação musical²⁰⁰. O conceito de leitura musical ligar-se-á às reacções do intérprete: ao modo de tocar, de expressar a passagem musical – agora mais *forte*, agora mais *pianissimo* –, aos exemplos e exercícios que com ela se interligam formando um “sistema de referência” [*Bezugssystem*].

Tomemos ainda, como breve nota, o desenvolvimento desta questão em Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, no seu §22 (numa crítica a Frege) onde nos é dado a ver uma nova apresentação da leitura da partitura, destarte apelando ao movimento de compreensão do sentido –o querer-dizer [*meinen*] – abrindo, assim, para

¹⁹⁷ *BrB*, p.122-123.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.123. Esta passagem sofrerá uma modificação nas *Investigações Filosóficas* (Cf. *Inv. Fil.*, §162).

¹⁹⁹ Trata-se de facto de uma crítica à concepção referencial da linguagem.

²⁰⁰ Cunho as palavras de Maria Filomena Molder em relação jogo de aprendizagem da língua materna como jogo matricial.

as questões da natureza da interpretação:

Apenas é errado dizer que a asserção consiste em dois actos, o de ponderar e o de afirmar (atribuição do valor de verdade, ou qualquer coisa análoga), e que nós executamos esse acto a partir do símbolo proposicional, aproximadamente como cantamos a partir das notas [de uma partitura]. A comparar com o canto, a partir das notas, em voz alta ou silenciosa, é com certeza a leitura das frases escritas, mas não o “querer dizer” (pensar) das frases lidas.²⁰¹

Verificamos assim a introdução por Wittgenstein de uma distinção entre o acto de ler e o *querer dizer* [*meinen*] daquilo que se lê. É no mesmo sentido que vão as palavras de Robert L. Martin:

Visto que a notação musical não determina essencialmente os pormenores da interpretação, os intérpretes aprendem um modo extremamente complexo de interpretar a notação e de irem *para além dela*.²⁰²

Como diz Wittgenstein na sua citação, na abertura deste capítulo, para algumas coisas não há descrição, o que não implica que sejam inexprimíveis. O apelo é outro: a uma *sensação-de-se*, a uma atmosfera, a uma tonalidade.

Convém, no entanto, referir que a questão da leitura da partitura não se coloca no texto tractariano (ou nos textos preparatórios que com ele se articulam como é o caso dos *Cadernos* 1914-1916). No *Tractatus*, as questões da linguagem articulam-se em torno da própria concepção formalista da linguagem musical, relacionando a estrutura, lógica interna da linguagem musical, com o seu próprio conteúdo, na linha do pensamento formalista hanslickiano, como iremos desenvolver.²⁰³ Será na sua filosofia posterior que a relação com a partitura tomará a dianteira, relacionando-a com as questões que apelam, não a um texto tomado como um conjunto de instruções, ou como

²⁰¹ *Inv. Fil.*, §22, p.188. [trad. mod.]. Cf. *PU*, p.14: «Irrig ist es nur, wenn man meint dass die Behauptung nun aus zwei Akten besteht, dem Erwägen und dem Behaupten (Beilegen des Wahrheitswerts, oder dergl.) und dass wir diese Akte nach den Zeichen des Satzes vollziehen, ungefähr wie wir nach Noten singen. Mit dem Singen nach Noten ist allerdings das laute, oder leise Lesen des geschriebenen Satzes zu vergleichen, aber nicht das “*Meinen*” (Denken) des gelesenen Satzes.»

²⁰² Robert L. Martin, “Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners” in AAVV, *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, edited with an introduction by Michael Krausz (Ed.), Clarendon Press, 2001, p.120. Itálicos nossos.

²⁰³ *Vide* Parte II – Uma leitura musical do *Tractatus*.

um enigma a ser decifrado numa concepção adorniana, mas, antes a um método de inventar – a *Phantasie* do poeta – possibilidades, aspectos que abrem o sentido.

A interpretação musical é no seu sentido mais profundo a relação entre um ser que escuta enquanto faz aquilo que escuta, isto é, ao executar uma peça musical a compreensão dá-se num acto perceptivo que é concomitantemente escuta do que se faz e expectativa do que se quer ouvir. Nesta relação com o som, pela parte do intérprete como ser sensível, a procura não se debruça unicamente numa restituição dos padrões rítmicos ou sonoros, mas fundamentalmente numa procura do *como* fazer *soar*: o *como* fazer *soar* desloca os sons do âmbito da audição pura dos sons – ouvir os sons como sons, como ouvimos (ou fechamos o ouvido) aos sons que penetram no nosso quotidiano²⁰⁴ – para o campo do sentido, da escuta como atenção, atenção que tem a ver com uma expectativa que vibre de determinada forma, que se faça ouvir segundo um determinado modo, que “bata certo”, que *soe bem*. Atenção à música pela própria música, e não procurando um conteúdo que possa estar eventualmente nela contida. Só aqui é que podemos falar de expressão, mas de uma expressão não por ter exprimido “algo”, um significante qualquer a que se referisse, mas por ser a manifestação de uma experiência que se produziu e que se sentiu como dizendo respeito à nossa vida, ao nosso mundo – uma expressão sentida. O que é uma “expressão sentida”? Na compreensão de uma peça musical – interpretação – o que o intérprete executa é descoberta de afinidades, complementaridades, entre frases rítmicas ou padrões tonais, pôr em relevo, salientar umas em relação a outras, intensificar uns crescendos em relação a outros, e o que se sente é uma nova audição, uma imagem auditiva que corresponderá a um mundo sonoro específico que descobrimos. Por isso, podemos enunciar (e compreender) as frases como “Parece que é a primeira vez que ouvi este Bach” ou “Nunca tinha ouvido desta forma”.

²⁰⁴ Cage, na sua obra [4'33ss], ao questionar o padrão da música como uma organização de padrões tonais, mostra também, por outro lado, que a escuta de sons, por si só, não constitui música. Não ouvimos música como ouvimos sons: quando ouvimos sons, ouvimos o que causa os sons – olhamos para a gaivota no mar e dizemos “há peixe!”, olhamos para o carro e percebemos “está alguma coisa errada – são os travões!”. Ouvir música é não olhar para o que causa o som – piano, clarinete ou a cantora, não nos interrogamos sobre os aspectos acústicos ou fonatórios, mas, sim, se o próprio som soa “terno”, “denso” e o que se experiencia nessa envolvimento.

Capítulo 4 – Do *Opus* à natureza da *Interpretação*: a questão ontológica

A música é diferente da palavra escrita porque a música apenas existe quando o som é criado. (...) Porque *a música não é a verdade*. A partitura não é a peça. A peça existe quando realmente é produzida em som.

Daniel Barenboim²⁰⁵

O que a obra quer – *como criação autónoma* nas palavras de Brendel²⁰⁶ – suscita o aparecimento da questão da *identidade* da obra musical na problemática da composição *versus* interpretação. Ora esta não é uma questão meramente historicista: note-se que a obra – como partitura – circulava e era executada em tempos diferidos e em diferentes lugares, embora a execução dissesse respeito, quase sempre, a obras contemporâneas.

Mas é justamente a mudança de estatuto da música ao ser considerada dentro da esfera das artes, juntamente com as Belas Artes e a Poesia (e num plano superior por Schoenhauer), que dota a música instrumental de uma autonomia seja em relação à necessidade de representação ou do seu sentido estar garantido pela palavra. Esta alteração de paradigma, implicará que a reflexão sobre a música tome a forma de um questionamento sobre a sua identidade.

Segundo Sharpe, «o que muda [em relação ao período musical que antecede a aurora do séc. XVIII] (...) é a extensão até à qual se julgava importante preservar a semelhança da obra [num paralelismo com a representação pictórica²⁰⁷] ou – o que vai dar ao mesmo – o juízo daquilo que constituía a identidade da obra.»²⁰⁸, permitindo assim à música o acesso às questões artísticas e estéticas dentro de uma cultura. Só porque esta separação entre compositor e intérprete se efectivou é que a questão da sua

²⁰⁵ BARENBOIM, Daniel & SAID, Edward. *Parallels & Paradoxes. Explorations in Music and Society*, Bloomsbury Paperbacks, 2002, p.111 e 33, respectivamente. Itálicos nossos.

²⁰⁶ Vide epígrafe no Capítulo 2 desta Parte, p. 39.

²⁰⁷ A questão da “semelhança” tem outro alcance, para além da paridade com as Belas Artes e a Poesia. De facto, Bettina [Bettina Brentano von Arnim], uma das representantes do romantismo alemão, exprime o estatuto da música concebendo «a música sempre e apenas como iridescente metáfora, *similitudo brevior*, por penetrar mais adentro no mistério da divindade, da alma humana e da natureza.» in G. Guanti1981 -*Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, op. cit., p.3.

²⁰⁸ SHARPE, R., *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2000, p. 108.

identidade, da obra musical como um *individual*, pode surgir. Como bem vê R.Scruton:

É uma observação interessante (a ser verdade), que o hábito de identificar obras musicais específicas tenha surgido precisamente no contexto de uma cultura de “ouvinte”. Todavia, o facto é que *nós* identificamos obras individuais, e identificamo-las enquanto objectos particulares de interesse estético. (...) A questão filosófica é esta: o que é que eles estão a escutar e a avaliar com tanto fervor?²⁰⁹

Ou seja, dentro de uma cultura do ouvinte, escuta-se a *obra* ou a *interpretação* da obra? O executante, ao transmutar-se em intérprete, inaugura uma cultura de *Werktreue*: da *fidelidade* à partitura – tida como a obra musical – às questões interpretativas, é o próprio conceito de *obra musical* que é posto em causa²¹⁰.

O que é a obra musical? A partitura, obra constituída pelo compositor? A obra constituída numa interpretação pelo intérprete? O que é a obra sem a sua execução sonora? Importa, por isso, neste passo efectuar algum esclarecimento acerca do conceito de execução (*performance* ou *Aufführung*) em relação ao conceito de obra musical.

Quando ouvimos o que ouvimos? A obra musical (a notação musical da sinfonia) ou a sua interpretação (a imagem que o músico constitui quando extrai a sinfonia da partitura)? As qualidades da “obra” (a obra como a estrutura da composição) distinguem-se da sua execução? Isto é, ouvimos as notas escritas ou a sua *aplicabilidade*?²¹¹ É possível produzir uma separação?

Ao ouvirmos uma interpretação, aplicamos o conceito de “execução” ao modo como uma determinada peça musical é exprimida, sendo que a crítica dirá respeito à execução da sinfonia de Bruckner em relação a um “algo” que a obra comporta e que foi, ou não, realizado (assim como em relação ao seu grau de realização). Por outro lado, numa execução, identificamos a obra e é à obra que atribuímos determinadas propriedades – produzindo assim uma (in)compreensão do seu “espírito”. Encontramos várias entradas em Wittgenstein que nos dão conta desta diferença entre “obra musical”

²⁰⁹ SCRUTON, Roger, *The Aesthetic of Music*, Oxford University Press, 1997, p.98: «The fact remains, however, that we *do* identify individual works, and identify them as the particular objects of aesthetic interest.» Itálicos nossos.

²¹⁰ A concepção de “obra” musical como obra de museu tem um amplo desenvolvimeneto em Lydia Goehr (como é, aliás, sua esta concepção). Interessa-nos apenas aqui salientar alguns aspectos para a relação entre obra e intérprete. Vide GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, (Revised edition), 2007.

²¹¹ Já no *Tractatus* a projecção envolve um acto, uma intencionalidade.

e “Aufführung”. Vejamos, na correspondência com Koder, a recepção da “obra” de Bruckner (em que a distinção em relação à actuação não é produzida) colocando assim a tónica na compreensão da obra, enquanto obra do compositor:

Hoje, a Sr^a. Moore mostrou-me uma crítica estúpida sobre uma execução [*Aufführung*] da Quarta Sinfonia de Bruckner, onde o crítico se queixa de Bruckner e também fala de Brahms e de Wagner com desrespeito. Primeiro não me fez qualquer impressão, porque é natural que a tudo – grande e pequeno – ladrem os cães [*von Hunden angebellt wird*] ²¹². Depois, afinal, custou-me. Num certo sentido, sinto-me (estranhamente) tocado quando penso que o espírito nunca é compreendido. ²¹³

A questão ontológica da obra musical é estranha ao pensamento wittgensteiniano e as referências em relação aos intérpretes *per se* são escassas, no contexto dos seus escritos. Em bom rigor, é no registo das conversas e na correspondência trocada com os vários amigos que encontramos uma profusão de referências e comentários quer em relação à execução dos intérpretes, quer dizendo respeito a uma apreciação estética das obras. Tal é o caso das conversas com Drury e, em particular, da correspondência com Koder. Vejamos uma destas conversas que dão conta, simultaneamente, de uma impressão acerca da execução de Casals e do seu sentimento da degradação cultural da época ²¹⁴ em que vive.

Drury: Eu estava a ouvir na rádio [...] uma gravação do Pablo Casals tocando violoncelo a solo.

Wittgenstein: Uma vez ouvi Casals tocando no Albert Hall; e sabes, ele conseguia encher aquele edificio enorme só com o som do seu violoncelo. Foi uma execução admirável.

²¹² Semelhante ao ditado português –“Os cães ladram e a caravana passa”– embora o empreguemos de uma forma oposta.

²¹³ *Nachlass, Item 183*, p. 10 [29.04.1930]; Cf. Wittgenstein2003 - *Public and Private Occasions*, «Movements of Thought: Diaries 1930-1932», *op. cit.*, p.18: «Heute zeigte mir Mrs Moore eine dumme Kritik einer Aufführung der 4ten Symphonie von Bruckner wo der Kritiker über Bruckner schimpft und auch von Brahms und Wagner respektlos redet. Es machte mir zuerst keinen Eindruck da es das Natürliche ist daß alles großes und kleines — von Hunden angebellt wird. Dann schmerzte es mich doch. In gewissem Sinne fühle ich mich berührt (seltsamerweise) wenn ich denke daß der Geist nie verstanden wird.». Anotemos que a preocupação com a compreensão dos seus leitores, em relação ao seu próprio pensamento, é uma preocupação que aparece já no “Prefácio” do *Tractatus*: «Este livro será talvez apenas compreendido por alguém que tenha uma vez ele próprio já pensado os pensamentos que são nele expressos – ou pelo menos pensamentos semelhantes. Não é pois um manual de aprendizagem [*Lehrbuch*]. O seu objectivo seria alcançado se desse prazer a quem o lesse com compreensão.»». Cf. *TLP*, «Prefácio», p.27. [trad. mod.].

²¹⁴ O sentimento de decadência em relação à época em que vive aparece referido em várias observações. *Vide*, nomeadamente VB/CV, [MS 109 204: 6-7.11.1930], pp. 8-9, “Zu einem Vorwort”.

Drury: Nos dias de hoje a gravação em LP é uma grande melhoria em relação às velhas gravações que costumávamos ouvir em Cambridge.

Wittgenstein: Mas é característico que, justamente quando os meios de reprodução técnica estão cada vez mais desenvolvidos, haja cada vez menos pessoas que saibam como a música deve ser tocada.

Tomemos boa nota desta conversa: por um lado, é justamente a execução – como vivência musical, como acto do intérprete e não do ouvinte – que é posta em relevo; por outro lado, a apreciação em relação à execução de Casals diz respeito a uma *atmosfera* sonora, ao preenchimento do espaço, em que a forma arquitectural se completa, sendo preenchida, com as *formas sonoras*.

É também, ao percorrermos a correspondência com Koder que encontramos algumas indicações que equacionam a problemática da distinção entre a obra e a execução²¹⁵. Por exemplo, numa das missivas escritas a Koder²¹⁶, Wittgenstein alude à crítica que a sua irmã Helene faz, em relação à execução das *Bagatellen* de Brahms por Koder, afirmando que apesar de as ter tocado muito bem [*schön*], as peças “não lhe disseram nada”. Acrescentando que, em contrapartida, “[as peças tocadas] de Labor foram executadas com uma “incrível” expressão, recolocando a tónica na questão interpretativa.

O problema coloca-se, assim, de dois modos: por um lado, a obra pode ser objecto de uma crítica, independentemente do seu modo de execução (a própria obra em si, como é o caso da “crítica estúpida” sobre a 4ª de Bruckner) e, por outro, a boa execução de uma obra – *Die Bagatellen* de Brahms – não leva a uma apreciação da mesma, a uma satisfação, a um entusiasmo.

Ou seja, o que é que permite quer a separabilidade da “obra” em relação à execução, quer a identificação da mesma obra em interpretações diferentes (aspectos do

²¹⁵ De facto, na correspondência com Koder aparecem as referências aos intérpretes da época, mas é, sobretudo, Koder que os refere. *Vide*, por exemplo, as cartas [64] e [77], que aludem a Furtwängler e a Toscaninni, respectivamente, e a carta [63] em que Koder escreve: « No último domingo, ouvi um concerto filarmónico muito bom sob a direcção de Bruno Walter: a Sol m de Mozart e a Eroica. ».

²¹⁶ Koder, [92], p.69: « Helene schrieb mir vor einigen Wochen, sie habe die Bagatellen von Dir spielen gehört & Dein Spiel sei sehr schön gewesen, die Stücke hätten ihr aber nichts gesagt. Ja, Labor spielte sie, & mit unglaublichen Ausdruck. » [2.2.49]. Sublinhado de Wittgenstein. (Josef Labor [1842-1924], um dos compositores preferidos de Wittgenstein ao lado de Mozart e Beethoven, era organista e pianista, tendo sido professor das suas irmãs. *Vide* Parte II – Capítulo 1 [pp.110-111] onde faremos um desenvolvimento mais pormenorizado acerca da *milieu* cultural vienense.

mesmo problema), se o original não está constituído? E, ainda, porque podemos nós dizer, de uma interpretação, que ela não captou o *espírito* de uma obra e, mesmo assim, reconhecê-la? A *Appassionata* é sempre de Beethoven, sem dúvida, mas nem todas as *re-execuções* da sonata são interpretações criadoras. Por fim, porque é que de interpretações diferentes podemos enunciar uma como “obra-prima” e outra, sendo de “qualidade medíocre”?²¹⁷

Tentemos dissolver esta dificuldade.

Por um lado, a obra musical é um *opus* (e não por acaso a sua designação em *opus 1*, *opus 2*...etc., no processo de composição), mas a este *opus* não corresponde nada, isto é, não tem um objecto, presença que lhe corresponda do ponto de vista concreto, não havendo um original constituído. Ou seja, à obra musical, tomada do ponto de vista da “fisicalidade”, corresponde uma partitura e, no entanto, o *Fac-símile* pode desaparecer e a “obra” permanecer. Se não há obra musical, sem compositores podemos nós dizer que a partitura está constituída enquanto obra musical?²¹⁸ Que espécie de obra é a obra musical que só se constitui num devir e que, por esse mesmo motivo, produz singularidades tais que nos permitem referi-la como a *Eroica* de Furtwangler?

A obra musical não existe fora de uma execução sonora, pelo intérprete, e é a *identidade* entre o que tocamos, o que ouvimos quando tocamos, e o que aparece escrito na partitura, que nos confunde e é fonte de aporias. De facto, a problemática da identidade instala-se, ao verificarmos que numa outra execução, persistindo a *mesma* identidade, no entanto, uma outra *obra* se lhe apresenta. O que nos *confunde*, justamente, é essa estrutura – corpo sonoro que ressoa em quem toca e que ressoou em quem compôs – poder ressoar em *modos* diferentes.

Para a determinação da identidade da obra musical – questão ontológica – precisaríamos de aplicar o conceito da identidade numérica, segundo a questão dos individuais indiscerníveis²¹⁹. De facto, a ontologia musical levanta um certo tipo de

²¹⁷ Outras questões poderiam ser aqui também trazidas à colação como os arranjos musicais, as improvisações escritas, as transcrições para outros instrumentos. Permanecemos, no entanto, na questão interpretativa.

²¹⁸ Lembremos que a estabilização da notação só se verificou com o surgimento da questão da transmissão – da memória – de uma peça musical.

²¹⁹ Sem querermos alongar-nos sobre este conceito leibniziano, sabemos que em Leibniz o princípio da identidade dos indiscerníveis implica que, se para um objecto x (a composição musical entendida

questões que dizem respeito aos factores que, por um lado, mantêm a indiscernibilidade entre partitura e execução e, por outro, os factores – os *qualia* – que permitem uma discernibilidade entre duas interpretações, individualizando-as, assim, qualitativamente.

O reconhecimento da *Appassionata* processa-se por ouvirmos exactamente o que está na partitura, ou seja, as *mesmas* notas, os *mesmos* ritmos, harmonias, dinâmicas, isto é, as características da obra escritas na partitura: é aquela sonata, tal e qual como foi escrita, *para memória futura*, testemunho e evocação. No “*Play it again, Sam*” a rememoração é efectiva: o que se rememora não é o único, o individual, mas a vivência da *mesma* canção, uma experiência de semelhança que, paradoxalmente, faz apelo a um vivido irrepetível²²⁰. E este apelo, da *mesma* estrutura musical, é dado por essa “mesmidade” que permanece entre as repetições, identificada como a sua estrutura característica. Como refere Scruton:

[Os] sons têm características salientes que captam a nossa atenção; e quando identificamos nos termos dessas características, elas são identificadas como tipos [e por isso] identificadas como o mesmo outra vez. A música explora estas características salientes: altura e timbre em particular, e a notação criada para a música é criada precisamente para que aquela instanciação do som possa ser prescrita e reproduzida de acordo com um *tipo*.²²¹

Decorre da natureza da música que os sons – seu material constitutivo – não se apresentem no mundo como tais: numa percepção que os individualize enquanto puros sons, mas sim como *tons*. A experiência musical é uma experiência que envolve, para além dos parâmetros como altura, tempo, ritmo, movimento e duração dos sons, o seu consequente envolvimento com os sons vizinhos e os harmónicos produzidos. São estas

como obra), se lhe aplica uma determinada qualidade z, e se a mesma pertencer a um objecto y (a interpretação musical entendida como a obra efectiva), então o objecto x é idêntico ao objecto y.

Vide, Leibniz, «Recueil de lettres entre Leibniz et Clarke, sur Dieu, l'ame, l'espace, la durée, etc. (1715-1716)» in LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Les Nouveaux Essais Sur L'entendement Humain. Oeuvres philosophiques, T. I*, Paul Janet, BNF. Gallica., p.751: «Não há dois pontos indiscerníveis. (...) Colocar duas coisas indiscerníveis é colocar a mesma coisa sob dois nomes. Assim a hipótese, que o universo teria tido, primeiramente, uma outra posição no tempo e no espaço do que aquela a que efectivamente chegou, e que contudo todas as partes do universo teriam tido a mesma posição entre elas do que aquela que receberam de facto, é uma ficção impossível.»

²²⁰ Por outro lado, a experiência da repetição é basilar na experiência humana – dos contos de fadas que se contam uma e outra, e outra vez, condição do sentimento de segurança da própria criança, à experiência de repetição, uma e mais vezes, da melodia que se assobia, que se canta, se toca, permite-nos a experiência inerente ao sentimento de se estar vivo.

²²¹ Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, *op. cit.*, p.106.

características salientes que aparecem numa imagem – a partitura – e que especificam o tipo de acontecimento sonoro a ser realizado. Mas este acontecimento sonoro não é passível de uma identidade material: ouvir música é, do ponto de vista material, a audição de “formas sonoras em movimento”. Assim, a compreensão musical envolve a percepção de uma sequência ordenada – de uma organização entre os sons, caracterizada por elementos característicos como altura dos sons, ritmo, melodia e harmonia – que permite ouvir nos sons, um “algo” que «se move com a sua própria força»²²², apoiando-nos aqui em Scruton. Ouvirmos musicalmente é ouvir uma forma – num início, e desenvolvimento que levado ao clímax, continua até ao seu desvanecimento, resolução. E se o ouvinte ouve uma *forma sonora em movimento* é porque houve *um acto*. A constituição da forma é, pois, momento da criação. É o momento estético. A obra musical é, por conseguinte, este momento em que as *características salientes* de um padrão sonoro, inscritas numa partitura por acção de um compositor se tornam actantes, se põem em movimento, por acção do intérprete. Constituem estas características salientes a objectividade da partitura?

Se a identificação do *todo* nos permite afirmar uma indiscernibilidade entre a partitura e a interpretação, a partitura apresenta-se como um “tipo” [*type*] em que cada interpretação será tida como a sua instanciação [*token*]²²³, desde que esteja em conformidade (com o seu “tipo”) – pressuposto que encontramos na ontologia musical estabelecida por N. Goodman:

As partituras e as execuções têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções, em qualquer encadeamento em que cada passo vá da partitura para a execução em conformidade com ela, ou da execução para a partitura que a abrange, ou

²²² *Ibidem*, p.20.

²²³ Em linha com a distinção pierceana entre *type* e *token*. Ao efectuar a distinção entre o número de vezes em que num texto aparece a palavra “the” [a] e o “the” como “única palavra”, Pierce refere que «é impossível que esta palavra seja visível numa página ou ouvida em qualquer voz pela simples razão de que não é uma Única coisa ou um Único acontecimento. Ela não existe, somente determina as coisas que, de facto, existem. [*in* PEIRCE, C. S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic Edition. Volume 2: Elements of Logic, 1994, p.3546.]. É para este ser – Forma – que não existe que Pierce propõe o termo de *Tipo* («[para]uma forma tão definitivamente significativa eu proponho o termo de *Type*») a que corresponde como sua manifestação, o acontecimento singular – «que acontece uma única vez e cuja identidade é limitada àquele acontecimento único ou um objecto ou coisa Única que está num único lugar, num certo instante de tempo, sendo que essa coisa ou acontecimento são somente significativos quando ocorrem, tal como esta ou aquela palavra numa única linha de uma única página de uma única cópia de um livro. Eu aventuro-me a chamar um *Token*.» – que será a sua instanciação.

de uma cópia da partitura para outra cópia correcta da partitura.²²⁴

O critério de correcção aqui implicado sugere um sistema de correspondências *punto a punto* entre a notação e a sua execução, excluindo quaisquer oscilações ou decisões. O carácter de identidade – a notação tomada como a semântica da obra – toma a primazia: a obra é a execução de todo o aspecto notacional com características unívocas (não admitindo por isso qualquer espécie de ornamentação para a identidade da obra). Esta concepção implica que as indicações de tempo como *Largo* ou *Vivo con bravura*, dado o carácter ambíguo de que se revestem, não sejam tomadas como indicações da própria “obra”, não pertencendo assim à obra. O que implica a destituição da categoria do *tempo* como categoria interpretativa, possibilitando qualquer execução temporal, desde que fique assegurada a correspondência exacta entre a notação estrita (leia-se notas e ritmo) e a execução. O próprio Goodman refere:

Ora, o que vem a ser exactamente o vocabulário do tempo? Contém não apenas os termos mais comuns, como «allegro», «andante» e «adagio», mas um número ilimitado de outros termos, como (...) *presto, allegro vivace, allegro assai, allegro spiritoso, (...) andantino mosso, andantino grazioso, fantasia, affettuoso e sostenuto, moderato e amabile*. Ao que parece, pode-se usar praticamente quaisquer palavras para indicar o andamento e o modo. (...) E, dado que se pode prescrever que um tempo é rápido ou lento, ou que se situa entre rápido e lento, ou entre rápido e entre-rápido-e-lento, e assim por diante, sem fim, perde-se igualmente a diferenciação semântica. Assim, a linguagem verbal dos tempos não é notacional. As palavras para o tempo não podem ser partes integrais de uma partitura, na medida em que a partitura sirva a função de identificar uma obra, de execução para execução.²²⁵

O que interessará a Goodman será uma noção estrita de *fidelidade* à notação musical mensurável. Mas este é um critério de identidade convencional: uma partitura não é uma imitação, decalque das convenções de um estilo composicional de uma determinada época. Uma sonata de Mozart, ou uma série de Webern, não decalcam as regras de composição, mesmo que elas lá estejam todas susceptíveis de análise. E a análise não elimina o imprevisível do acontecimento musical. Ao definir a identidade da obra pela sua notação é a própria construção sonora da obra numa interpretação que é

²²⁴ GOODMAN, Nelson, *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Gradiva, 2006, p.151.

²²⁵ *Ibidem*, p.204-5. Nestes termos está à vista, por contraste, a caracterização do tempo musical envolvendo um elemento interpretativo, que nos remete para a noção wittgensteiniana de *ver-como*. Remetemos para a Parte III – Capítulo 3, uma explicitação mais pormenorizada deste ponto.

silenciada²²⁶. Como refere Scruton:

Se decidirmos dizer, com Goodman [*Language of art*, cap.5], que todas e apenas aquelas características que estão notadas na partitura identificam uma actuação como execução daquela determinada obra, isso é ainda uma matéria convencionada. (...) [o critério estrito de identidade de Goodman] privilegia a partitura escrita em detrimento dos sons descritos por ela, e assim, (...) inverte a verdadeira ordem das coisas.²²⁷

De facto, a própria notação encerra uma dimensão de escolha e de decisão do intérprete, como é exemplo toda uma panóplia de ornamentos indecidíveis quanto ao números de notas e/ou terminações a realizar. Como refere S. Davies, «[a] marca *tr*: (trilo) é não-notacional²²⁸, pois não está especificado quantas notas devem ser tocadas, e por isso uma execução d'*O trilo do diabo* de Giuseppe Tartini só será correcta se, de acordo com Goodman, não se realizar nenhum trilo.»²²⁹

A concepção de obra musical, elegendo como critério a identidade estrita com a partitura, assumida por Goodman, tem duas consequências radicais: a primeira, tomando a literalidade da obra como primeiro e único objectivo, constitui a interpretação como uma *techne*, com um carácter representacional, estrito: o intérprete é um *traditore* ao errar as notas, deixando de parte toda as questões relativas à expressividade e, como já referimos, ao próprio *tempo* da peça. O que levanta, desde

²²⁶ Muito perto de Goodman operam também os semiólogos musicais, visando uma actividade científica (num positivismo musical) na análise das partituras. Assim, a análise das partituras permite a descoberta das regras de composição de um determinado sistema – da música tonal ou da música serial, por exemplo. Neste sentido, ela opera para preencher a expectativa intelectual, analítica, visando a comunicação de informações (como, por exemplo, a explicitação da articulação da série na 1ª sonata de Boulez).

Se bem que para o intérprete a construção da obra implique um conjunto de análises musicológicas, de que a análise musical é um dos seus instrumentos, a interpretação não se torna numa “explicação” dos “valores” que lhe foram atribuídos (como é exemplo a teoria musical que atribui valores semânticos às figurações rítmicas e tonais, no caso todo o vocabulário da *Affektenlehre*, ao imitar estados de afecto, vivências e situações – festas, guerras, animais e fenómenos da natureza, etc). Como diz R. Scruton, «[...] O sentido da música reside nela própria; só pode ser recuperado através de um *acto* de compreensão musical, e não por uma “indicação de valores”, do género dos que são fornecidos por uma teoria semântica.». Cf. Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, *op. cit.*, p.211.

²²⁷ *Ibidem*, p.441.

²²⁸ Vide, Goodman 2006 - *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, *op. cit.*, p.197: «Uma partitura é um caractere [*character*] num sistema notacional. Mesmo na notação musical nem todo o caractere é uma partitura, mas tomo como partitura todo o caractere que possa ter conformantes [*compliances*]. (...) Analogamente, chamo muitas vezes “execuções” aos conformantes destes caracteres.» [trad. mod.].

²²⁹ Stephen Davies, «Notations» in AAVV 2011 - *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, *op.cit.*, p.78.

logo, a questão da compreensão musical: uma interpretação que capte o *espírito* da obra, mas que não *obedeça de uma forma estrita* à partitura é uma interpretação da obra? Pensemos nas interpretações de Cortot ou de Horowitz em que as notas erradas abundam ou nas diferentes interpretações do tempo de um Toscaninni e de um Celibidache.

De facto, as características de organização musical constituem uma verdade que permite, é certo, identificar a obra para além de cada actuação, estando sempre subjacente às várias interpretações. É neste sentido também que R. Scruton diz: «eis a razão pela qual distinguimos *versões* de uma obra, sem negarmos a sua identidade [*identity*] com o original».²³⁰ Aplicando-se o conceito da identidade numérica, e no esteio de R. Scruton²³¹, partitura e interpretação permanecem duas entidades distintas, sem que a noção de original²³² e cópia possa ser estabelecida. De facto, a própria identificação das propriedades da obra na partitura é indecível: as *características salientes* – que permitem a audibilidade de uma sonata como a *Appassionata* – não esgotam, por um lado, a apresentação da peça (aliás, não são *o essencial*, nas palavras de M. João Pires²³³) e, por outro, acarretam decisões na sua presentificação (é sempre possível um outro timbre, um fôlego que implica um *rubato* ao tempo). Iremos verificar, num passo adiante, como este critério de identidade será colocado em causa na noção de *jogo de linguagem* dentro da concepção de uma “forma de vida”²³⁴.

Ora a distinção entre “*tipo*” [*type*] e *instanciação* [*token*] na questão ontológica da obra musical – em que “*tipo*” é a obra como um padrão, uma *Forma* – implica um arquétipo entendendo-se as interpretações como suas instanciações. De facto, a multiplicidade de interpretações, perspectivas, não negam a identidade com o original, mas persiste a questão – qual é o original? O fundamento – *ser* da obra musical?

²³⁰ Cf. Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, *op. cit.*, p.110. Mantemos aqui, neste passo, o conceito estrito de uma “identidade” no sentido de uma “mesmidade sonora” em relação à figuração musical [*ipsis noten*] com a partitura tomada como “original”.

²³¹ Sigo aqui a linha interpretativa de Roger Scruton. Cf. *Ibidem*, p.101- 104.

²³² De facto, a identidade da obra musical, como um absoluto, radica na própria noção de originalidade como qualidade estética. É neste sentido que vão as palavras de R. Scruton: «[o]riginalidade é algo que nós observamos e apreciamos na música: uma indispensável característica da música como arte.», *Ibidem*, p.113-114.

²³³ Vide, Maria João Pires in Documentário “Julien Libeer”, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ZliCPjPZYyE>.: «A partitura é tudo o que é preciso saber, *menos a sua essência*.». Itálicos nossos.

²³⁴ Vide Parte III, em que as propriedades de uma coisa fazem parte do nosso modo de ver, compreender, numa *übersichtlichen Darstellung* (visão panorâmica).

A aporia reside na possibilidade de se poder fazer uma crítica em relação à interpretação da obra, preservando, ainda assim, as suas qualidades expressivas como qualidades intemporais, que se assume como a *verdade* da obra. Tomemos entre mãos este aspecto – a verdade da obra – que coloca a questão da criação da obra.

Peter Kivy aponta para o facto da matemática – os números – e as obras musicais serem *a mesma espécie de coisas*²³⁵. O realismo platónico para o qual remete o conceito peirciano de “*tipo*” é algo de real: «os “objectos” sobre os quais os matemáticos discorrem, os números e tudo o que se lhe segue, (...) *existem* – sempre existiram e sempre existirão.»²³⁶ Esta posição platónica²³⁷ tem como premissa a existência dos padrões sonoros independentes da notação (do compositor) e da interpretação²³⁸. A música é, deste modo, um processo de descoberta²³⁹. O compositor, ao mesmo tempo que é um “recipiente” dos padrões sonoros existentes será também um “Cristovão Colombo que descobre a América”, parafraseando Kivy – porque “descobre” determinados padrões sonoros²⁴⁰ que sempre lá estiveram. É deste modo que Kivy caracteriza a composição da *Oferenda Musical de Bach*, a que já aludimos num outro passo²⁴¹:

²³⁵ KIVY, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, 2002, p.210.

²³⁶ *Ibidem*, p.212.

²³⁷ O platonismo musical é defendido por autores como Peter Kivy e também Jerrold Levinson, entre outros. Levinson, embora salientando a importância do contexto histórico em confluência com a individualidade artística, defende, no entanto, que as estruturas sonoras (como o exemplo do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg ou o acorde de Tristão) poderiam ter existido em contextos diferentes daqueles em que surgiram. *Vide*, LEVINSON, Jerrold, *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*, Oxford University Press, 2011, pp.70-73. Contudo, Levinson faz depender a abstracção dos padrões sonoros dos meios para a sua execução, aproximando-se, deste modo, da construção da obra musical na sua relação com a interpretação: «[de] um modo geral, as composições musicais têm caracteres razoavelmente definidos; isto é, podemos, e de facto atribuímos-lhes, muitas qualidades estéticas bastante específicas. Mas se as forças performativas prescritas não fossem intrínsecas às composições musicais, então essas composições não teriam os caracteres razoavelmente definidos que nós claramente acreditamos que têm. A determinação das qualidades estéticas de uma obra está em perigo se os meios da interpretação forem vistos como inessenciais desde que a estrutura exacta do som seja preservada [dando como exemplo as qualidades estéticas da *Hammerklavier Sonate* de Beethoven]». *Ibidem*, p.76.

²³⁸ Também Wolterstorff defende uma concepção das obras musicais pré-existirem à sua notação.

²³⁹ Em contraste com a posição goodmanian em que a música é, essencialmente, uma questão de fidelidade estrita para com a partitura.

²⁴⁰ Não nos interessa aqui um desenvolvimento entre as várias posições afins como a de Nicolas Wolterstorff que descreve o processo de composição como selecção de propriedades dos sons consoante os critérios do compositor, obedecendo ao princípio de um pré-existente padrão sonoro. *Vide*, Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*. *apud* KIVY, Peter, *The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of Music*, Cambridge University Press, 1993, pp. 51-3.

²⁴¹ *Vide* Capítulo 2 desta Parte I, pp.39-40.

Aonde existia o *ricercare*? [A improvisação de Bach da *Oferenda Musical* antes da sua notação na partitura]. Na mente de Bach. Mas qual é o valor disso? Qual o modo de existência “na mente de Bach” que tinha o *ricercare*? (...). Uma execução (instância) do *quê*? Da obra (gênero ou universal) é claro; e antes não havia nenhuma notação dela.²⁴²

Se antes não havia notação – antes da improvisação –, havia no entanto todo um vocabulário de vozes, polifonia, ornamentação. Todo o estilo contrapontístico estava à disposição – ou no ouvido – de Bach. A fixação da regra, que emerge no surgimento do estilo composicional, fixando-o e contribuindo para o seu reconhecimento, não deixa de implicar, para o compositor, escolhas e opções, várias possibilidades – “Porque é que Bach foi por ali e não por acolá”? E para o intérprete-criador a dificuldade reside exactamente na fecundidade que as opções feitas revelam.

É bem-vinda, neste passo, a crítica à existência de um fundamento – de uma essência – na matemática, por Wittgenstein. A reflexão que efectuou entre os anos 29 e 40, como é exemplo os seus escritos que ficaram conhecidos como *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* e as *Lectures on Foundations of Mathematics*²⁴³, incluem várias passagens em que a similaridade entre a matemática e a música é também enunciada. Citemos uma delas, que diz respeito à noção de “soar bem” na música: «[a] correspondência *exacta* [*genaue*] de uma transição correcta [*richtigen*], convincente [*überzeugenden*] na música e na matemática.»²⁴⁴ É no mesmo sentido que refere o cálculo matemático como estético: «Um outro interesse do cálculo é estético; alguns matemáticos têm um prazer estético do seu trabalho. As pessoas gostam de fazer determinadas transformações.»²⁴⁵. Sem dúvida que o cálculo matemático partilha do

²⁴² Cf. Kivy1993 - *The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of Music*, op. cit., pp.57-58.

²⁴³ Nomeadamente nas *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* (Observações sobre os Fundamentos da Matemática, doravante WA – BGM) que decorrem durante o período dos anos 1937 a 1944 e nas *Wittgenstein's Lectures on the foundations of mathematics, Cambridge, 1939: From the notes of R. G. Bosanquet, Norman Malcolm, Rush Rhees and Yorick Smythies*. As *Lectures* foram realizadas por Wittgenstein em Cambridge em 1939. Os quatro manuscritos, a partir das notas dos alunos, que deram origem ao texto organizado por Cora Diamond, nunca foram revistos por Wittgenstein. No entanto, como refere Cora Diamond, «o texto na sua maior parte é bastante exacto, isto é, Wittgenstein disse, efectivamente, as palavras que constam no texto ou algo muito aproximado». (“Preface”, in op. cit., p.4). Encontramos nestes escritos argumentos muito similares aos das *Aulas sobre estética, psicologia e religião*, como daremos conta na Parte III desta dissertação.

²⁴⁴ WA – BGM, III, [63], p.192.

²⁴⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Wittgenstein's Lectures on the foundations of mathematics*, Cambridge 1939: From the notes of R. G. Bosanquet, Norman Malcolm, Rush Rhees and Yorick Smythies, Harvester Press, 1976, p.16.

mesmo método organizativo que caracteriza a abstracção da música, mas também uma *musicalidade* – a das transições e das passagens – que são afins ao processo composicional e matemático, musicalidade essa que está no centro da invenção e criação. É neste sentido que Glenn Gould afirma:

Quais são então os atributos mecânicos essenciais do acto criador? Eles não são, senão, um reordenamento, uma redistribuição duma combinação de pormenores que não foram previamente apresentados em conjunto num mesmo contexto. Assim descrito, o processo criador [tem implicadas] zonas que se situam de alguma forma entre os dois extremos da contrafacção e da originalidade, zonas que poderíamos chamar imitação e invenção. (...) A imitação e a invenção (...) estão em estreita harmonia. Sem imitação, sem assimilação consciente das perspectivas anteriores, a noção de invenção seria desprovida e de fundamento. Sem o aguilhão da invenção, a vontade de embelezar, de completar, a necessidade da imitação, a necessidade de redistribuir, não teria força motriz.²⁴⁶

Em oposição à noção de descoberta, apresenta-nos Glenn Gould uma noção acerca do acto criativo musical que engendra os mesmos processos de estruturação da matemática – que mede, que aplica regras – e não como algo descoberto, medido²⁴⁷. De facto, o compositor ao criar um tema – e mesmo que o tomemos no sentido de uma “descoberta” – irá ter de engendrar toda uma composição: padrões e estruturas sonoras nos quais este (o tema) se integre, como referimos num passo anterior acerca do “fabrico temático”²⁴⁸. É a esta *construção* que alude Wittgenstein numa passagem que vai ao encontro deste processo criador – imitação e invenção – de uma crítica a Russel e ao problema da verdade da matemática:

Pega num tema como o de Haydn (Coral de StºAntónio), e pega numa parte de uma das variações de Brahms que correspondem à primeira parte do tema, e começa a tarefa de construir [*konstruieren*] a segunda parte da variação no estilo da primeira parte. Este é um problema do mesmo género dos problemas matemáticos.²⁴⁹

²⁴⁶ GOULD, Glenn, *Contrepoint a la ligne. Écrits*. Selecção, apresentação e tradução por Bruno Monsaingeon. Fayard, Paris, 1985, p.292-293.

²⁴⁷ *WA – BGM*, III, [75], p.201:O que eu quero ainda dizer: a matemática como tal é sempre medida [*Maß*], e não coisa medida [*Gemessenes*].

²⁴⁸ *Vide* Capítulo 2 desta Parte.

²⁴⁹ *WA – BGM*, VII, [11], p. 370. Não pretendemos explicitar, porém, estes aspectos que dizem respeito à lógica e à matemática. Neste contexto, é interessante que sejam as *Variações* de Brahms a exemplificar a construção matemática, as suas zonas de “contrafacção” – contradição (podemos nós agora pensar) – que envolvem a linguagem. De facto, aqui está presente a crítica a Russel envolvendo as questões da contradição e da verdade na linguagem, aspectos que levarão Wittgenstein a

A sua crítica à inexorabilidade de uma matemática, e à matemática pura tida como descoberta de factos objectivos e verdadeiros e à sua separação da física e das ciências naturais, tem como condição a objecção à existência de fundações na matemática – a “verdade de uma matematicidade no mundo”.²⁵⁰

Numa objecção, que nos leva à música, Wittgenstein pergunta: «Para que é que a matemática precisa de fundações?»²⁵¹. Na “música das esferas” (ou “harmonia das esferas”) a harmonia divina – onde os anjos são sempre bem-vindos – tem o número como o seu *arché*, numa concepção pitagórica. Para os pitagóricos, a matemática divina que ordena o cosmos²⁵² tem uma relação musical – cosmos e música na mesma proporção da escala musical:

A verdadeira fonte de sabedoria acerca das coisas é a *tetractys*, i.e. os quatro primeiros números naturais, concebidos como ligados em várias relações. (...) a partir destes quatro números é possível construir as razões harmónicas da quarta, da quinta e da oitava (...) A importância capital destas razões para os primeiros Pitagóricos pode ser vislumbrada na referência às Sereias, cujo canto Platão identifica com a música das esferas, em que se movem os corpos celestes²⁵³ (...). A harmonia ou «afinação» tinha

desenvolver a noção de “jogo da linguagem”. Aliás, Wittgenstein, linhas acima desta mesma secção faz o seguinte reparo: «Podemos nós agora dizer: “Queremos um cálculo que nos diga a verdade com mais certeza?” Mas não podemos permitir que permaneça a contradição! [voz de Russel] – Porque não? Nós usamos, mesmo que raramente, esta forma nas nossas conversas.» *Ibidem*.

²⁵⁰ Sigo aqui Ray Monk que afirma: ««Uma das assunções [de Cantor, Frege e Russel] é a ideia de que a matemática diz respeito à descoberta de factos que são, de um determinado modo, objectivamente verdadeiros. Do que é que eles são verdadeiros, e em que é que consiste a sua objectividade, tem sido, é claro, matéria da filosofia da matemática desde Platão (...) [há aqueles filósofos] que defendem a inexorabilidade da matemática, afirmando a verdade da matematicidade do mundo. (...) Mas, para Wittgenstein, toda a ideia de que a matemática diz respeito à descoberta de verdades é um erro que surgiu com o crescimento da matemática pura e a separação da matemática das ciências naturais (a matemática é a vassoura que limpa o mobiliário e não faz parte do mobiliário). Se, segundo Wittgenstein, olharmos para a matemática como uma série de técnicas (para calcular, medir, etc.), então a questão sobre o que é que ela é não aparece.» Cf. Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., p.328-9.

²⁵¹ *WA – BGM*, VII, [16], p.378: «Wozu braucht die Mathematik eine Grundlegung?!». A frase completa envolve uma crítica à Lógica de Frege e aos *Fundamentos da Aritmética*. Na continuação, Wittgenstein dá o exemplo de um “selvagem” que, a partir da lógica freguiana derivaria proposições verdadeiras e falsas sem, contudo, as distinguir. A resposta (uma das vozes em diálogo) responderá: «“Ein guter Engel hat uns bisher bewahrt, diesen Weg zu gehen”».(Até agora, um bom anjo protegeu-nos de seguir *este* caminho). Ao que Wittgenstein remata: «Nun, was willst du mehr? Man könnte, glaube ich, sagen: Ein guter Engel wird immer nötig sein, was immer du tust.» (Agora, que queres que te diga? Pode-se, creio, dizer: Um bom anjo será sempre necessário, aconteça o que acontecer.)

²⁵² No universo grego, o cosmos era constituído pelos planetas [deuses] Hermes (Mercúrio), Afrodite (Vénus), Zeus (Júpiter) e Cronos (Saturno) que com o Sol e a Lua giram à volta da Gaia (Terra) numa relação com as setes notas musicais da escala.

²⁵³ Cf. PLATÃO, *A República*, Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 7ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, [617 b]: «No cimo de cada um dos círculos, andava uma Sereia que com ele girava, e que emitia um único som, uma única nota musical; e de todas elas, que

para eles um significado genérico, certamente cósmico.²⁵⁴

Como reparamos a concepção de um universal, como fundação do *ricercare* de Bach, não está longe da noção pitagórica-platónica de uma música em “que se movem os corpos celestes”. O *ricercare* constitui um exemplo da instanciação de um universal tal como a concepção (também assumida por Kivy) que a obra detém, como fundamento, determinadas propriedades – a sua verdade – que “obrigam” à sua instanciação, para poderem ser tidas como suas interpretações. É neste sentido que Kivy explicita a obra musical como um universal:

Quando dizemos que “A 49ª Sinfonia de Haydn é apaixonante”, nós estamos, é claro a dizer que (...) [toda a sua] execução (*performance*) é apaixonada. Mas mais: nós estamos a dizer que a obra (género ou universal) é de tal natureza que *só* existe verdadeiramente nas execuções [instanciações] apaixonadas. Estamos, então, a dizer algo *sobre* a obra (construída como universal ou género), mesmo que não estejamos a dizer que ela possui a propriedade ouvida da paixão.²⁵⁵

Ora, neste sentido, as propriedades da obra musical são, assim, propriedades projectadas na obra. A identidade da peça – como apaixonante e só as execuções apaixonadas serão tidas como suas interpretações – tem como consequência a repetição da pergunta: o que é que determina a característica da sinfonia como apaixonante?

A visão da obra como uma abstracção, no platonismo musical, separa-a assim da sua execução sonora e, em última análise, da sua audibilidade (existência).

O que aqui temos estado a debater é a própria noção de “obra”: mas, de facto, a ideia de “obra musical” como algo conclusivo encerra, como bem nota Sharpe, «elementos ideológicos profundamente incrustados»²⁵⁶. De facto, a indeterminação do conceito de “obra” musical é bem-vinda. Isto é, a sua indeterminação corresponde a um

eram oito, resultava um acorde de uma única escala.».

²⁵⁴ KIRK, G. S., RAVEN J. E., SCHOFIELD, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca, 4ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.242-3.

²⁵⁵ Kivy1993 - *The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of Music*, op. cit., p.37.

²⁵⁶ Sharpe2000 - *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, op. cit., p.98: «Em resposta a perguntas tais como “Onde está realmente a obra ?” ou “Que tipo de existência tem?” (...) tal linha de questionamento mostra a presença de uma falsa imagem baseada em analogias erradas com as artes visuais. Goehr [Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*] mostra que a execução musical [*performance*] nos concertos era explicitamente comparada com a reunião de esculturas e pinturas num museu.».

acordo estabelecido dentro de uma cultura, cujas regras permitem dizer que há “obras de compositores” que são apresentadas sem terem uma determinação do seu *ser* constituída. É dentro de uma prática musical, numa interpretação, que a forma da sua constituição é produzida e é dentro de uma cultura, que estabelece acordos e regras, que se pode aplicar o critério de correcção que a avaliará. Este acordo diz respeito ao modo de exprimir uma determinada obra, à sua *legibilidade*. Como refere R.A.Sharpe, «a obra musical não é um “*tipo*” [*type*] cujos “instanciações” [*token*] são as execuções. Antes as execuções musicais [*performance*] são “instanciações” de uma interpretação dessa peça de música. A interpretação é o “*tipo*” [*type*].».²⁵⁷

Ao intérprete musical a questão ontológica coloca-se no plano da restituição da obra – restituição criadora – do compositor. O intérprete musical não ignora que a partitura diz respeito à obra de Bach ou de Mozart e é essa obra que lhe importa criar, *criar de novo*. Desta forma, a obra musical constrói-se numa execução a dois, de um outro que nos aparece como um texto notado (na expressão adorniana) – pois *sem compositores, não haveria intérpretes* – a partir de uma partitura.

A relação com o compositor, com um pensamento que se acolhe, não numa receptividade passiva, mas num *Spiel*: “fazer música” é um acto simultaneamente de rememoração – de uma obra que veio à luz num momento que já se foi, num *outrora* – e de criação, num *agora*: o par conceptual *outrora-agora*, numa acepção benjaminiana²⁵⁸, exprime a obra que o intérprete criador executa, imprimindo uma tal singularidade que nos permite referi-la como o Bach de Gould ou o mozartianismo de M. João Pires ou o Schubert de um Fischer-Dieskau. *BachGould*²⁵⁹, o *rosto*, que a obra adquire, constitui-a de um outro modo, o que permite dizer que o *ser se diz de muitos modos*.

Mas, como já vimos, a problemática adensa-se quando se procura o *ser*; ao qual pertence a expressão, e não se encontra. De facto, Wittgenstein não enuncia a questão ontológica musical, mas ela está presente na recusa de um paradigma²⁶⁰:

²⁵⁷ SHARPE, R. A. "Type, Token, Interpretation and Performance", *Mind*. vol LXXXVIII, n° 1, 1979, p. 1.

Noção fértil para a problemática desta tese: veremos como esta inversão, em que é a própria imagem que toma a dianteira em relação ao *Ser* – a Ideia de obra – que nos aparece na noção de *Sprachspiel* em Wittgenstein. Vide Parte III – Capítulo 1.

²⁵⁸ Elucidaremos num passo à-frente esta determinação benjaminiana. Deixemo-la, por ora, numa cadência suspensiva.

²⁵⁹ Cf. Bernhard1990 - *O Naufrago*, op. cit., p.72.

²⁶⁰ A questão da recusa de um paradigma – de um essencialismo da linguagem – não nos interessará neste momento inicial da dissertação. Porém, podemos desde já adiantar, que a sua explicitação será

(...) É verdade que eu posso ouvir uma melodia e dizer “Esta não é a maneira como ela devia ser tocada, é assim”; e assobio-a num tempo diferente. Aqui sente-se a tendência para perguntar “ O que é saber o *tempo* em que uma peça musical deve ser tocada?” E a ideia de que deve existir um paradigma algures na nossa mente, ocorre-nos ao espírito (...). Mas, na maior parte dos casos, se alguém me perguntar: “Como pensas que esta melodia deveria ser tocada?”, eu, como resposta, apenas a assobiarei de uma maneira particular e nada terá estado presente na minha mente a não ser a melodia *efectivamente assobiada* (e não uma imagem *dela*).²⁶¹

Sem uma imagem da melodia – como um paradigma – ao intérprete musical resta compreender a frase na frase, «o conteúdo da frase está *na* frase»²⁶², ou em termos musicais, o tema na partitura: «E se, ao reconhecer isto, eu me resignar a dizer “Expressa apenas uma ideia musical”, isto não quereria dizer mais do que “Ela expressa-se a si própria”.»²⁶³ Compreender “a frase na frase” implica um movimento de pensamento que se constitui, fazendo, experimentando, escolhendo *nuances*, pormenores, saliências, que dão um contorno, um rosto à peça musical. Como salienta Soulez, «(...) o interesse está focado na melodia. Duas vezes repetida, “ a melodia como melodia” indica que o compreender não deve ir além, para ouvir uma coisa diferente daquela que é dada a ouvir.»²⁶⁴

Deste modo, a pergunta ontológica acerca da essência da obra, da sua identidade, perde as suas prerrogativas no domínio da música: se a concepção da obra obedece a um princípio morfológico, de desdobramento, da *Ideia* musical²⁶⁵ no compositor, como o desabrochar de uma planta (no sentido goethiano), como é tomada entre mãos, a *Ideia* musical pelo intérprete?

Convocamos aqui, em nosso auxílio, Walter Benjamin para uma outra noção da interpretação como “forma” – a “forma da tradução” – que não a de *tradditore* na acepção goodmaniana. A procura do sentido de uma obra – o seu *querer-dizer* – tem

desenvolvida na Parte III – Capítulo 1, aquando da explicitação da noção de “Jogos de Linguagem” e a crítica à noção de uma *Bedeutungskörper* [Corpo de significação]. Veremos, igualmente, no capítulo em questão, como a “inversão do platonismo” em Wittgenstein coloca em evidência o fenómeno da interpretação musical.

²⁶¹ Cf. *BrB*, p.114.

²⁶² *Ibidem*, p.114.

²⁶³ *Ibidem*, p.113.

²⁶⁴ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.21.

²⁶⁵ Schoenberg2014 - *Style and Idea*, op. cit., p.472.

uma imagem belíssima na passagem do texto *A Tarefa do Tradutor*:

Tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, do mesmo modo que é esse contacto, mas não o ponto, que lhe dita a lei que guiará a sua trajectória rectilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem.²⁶⁶

Em Walter Benjamin a disposição fundamental na tradução assenta na literalidade e fidelidade ao texto. Do mesmo modo, poderíamos dizer que há uma “literalidade” e “fidelidade” do intérprete em relação à partitura. O intérprete não toca outras notas, não realiza outros crescendos, e, mesmo em relação à agógica, não inverte o que está escrito (não realizando o *ritardando* pedido ou executando um *accelerando* em vez do *ritardando*, por exemplo). Mas nessa “literalidade” inscreve-se uma liberdade criativa que não se pode confundir com “liberdades interpretativas” em relação ao texto específico, que é a partitura. O intérprete só toca o que está na partitura, mas a obra é realizada do modo como esta – a partitura – se revela num processo interpretativo.

Ora, esta revelação está nesse contacto tangencial entre obra e intérprete que, como diz W. Benjamin, «toca ao de leve no original e apenas um infinitamente pequeno ponto do sentido». O sentido é o efeito de uma passagem, acção do vento que levemente toca numa harpa eólica, e uma harmonia ressoa: como o acordo entre o tradutor que toca num ponto entre a intenção (o que se quis dizer – o *querer-dizer* da obra) e o modo como se diz. O intérprete musical obedece à regra – à análise da obra como o comentador benjaminiano²⁶⁷ – mas sabendo que o mistério daquela passagem musical, está na « chama que guarda o enigma do ser vivo». É por ser animado – embriagado – pelas labaredas dessa chama, que nasce uma liberdade criativa no intérprete.

²⁶⁶ Benjamin 2015 - *Linguagem, Tradução, Literatura*, «A Tarefa do Tradutor», *op. cit.*, pp. 104.

²⁶⁷ Conferir a passagem W. Benjamin: «As Afinidades Electivas de Goethe» – *Goethes Wahlverwandschaften*, I.1: «Se quisermos – através de uma imagem – considerar a obra que cresce como uma fogueira em chamas, então o comentador está diante dela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto para aquele a madeira e as cinzas persistem como os únicos objectos de análise, para este só a própria chama guarda o enigma: o do ser vivo». Tradução de Maria Filomena Molder, in MOLDER, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio D'Água, 2011, p.69.

A apropriação que fizemos da tradução como uma forma e a sua semelhança com a interpretação devolve-nos à questão que deixamos em suspenso, acerca da relação entre o compositor e o intérprete, como uma relação afim ao par conceptual *outrora-agora* em W. Benjamin. Chegou o momento de trazermos agora à colação este conceito operatório fundamental da filosofia da história benjaminiana, pelos aspectos férteis que nos permitem pôr em evidência a relação entre o compositor e o intérprete, estabelecendo um diálogo com a noção de partitura, como um texto, em Adorno. Assim, na concepção benjaminiana, a relação entre passado e presente é uma imagem dialéctica que toma o nome de constelação *outrora-agora*:

Não se pode dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o *Outrora* reencontra o *Agora* num relâmpago para formar uma constelação. Noutros termos, a imagem é dialéctica em suspensão. Pois enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do *Outrora* com o *Agora* actual é dialéctica. Não é qualquer coisa que se desenrola, mas uma imagem sincopada [brusca].²⁶⁸

O diálogo com o compositor é num agora [*die Jetztzeit*], num tempo de escuta em que o intérprete converte um passado – a partitura – num *outrora*, pela rememoração, reactualização no presente. A legibilidade da partitura não implica somente uma distância: a rememoração implica-*nos*, e no reconhecimento de um outro que *já foi* é o próprio presente que se reconhece a si-próprio, através da imagem que confere ao outro. A iluminação é a de um relâmpago, e nesse relâmpago o *outrora* vincula-se a um *agora* e o *agora* adquire um *rosto*.

Também Wittgenstein se ocupa da questão do reconhecimento (no caso de Benjamin relativo à rememoração), mas, por assim dizer, numa outra clave. Irá, assim, referir-se ao reconhecimento como uma *iluminação súbita*: «E tenho que distinguir entre uma visão contínua de um aspecto e a “iluminação súbita” de um aspecto»²⁶⁹. O re-reconhecimento de uma passagem musical tem a ver com uma vivência que completa – numa suspensão – a própria escrita musical. Nas *Investigações Filosóficas* enunciará que «[só] há uma vivência se a passagem for tocada assim (*assim*, como estou agora a

²⁶⁸ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Passages*, [N 2a,3]. Cf. BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Passages*, tradução do alemão por Jean Lacoste, CERF, 1993, p.478.

²⁶⁹ *Inv. Fil.* II, [xi], §9.

fazer, por exemplo: uma descrição só o poderia *sugerir*).²⁷⁰ Tocar *assim*, indica o modo como vamos ao encontro e como recebemos a expressão. Deste modo, e prosseguindo o nosso cruzamento com W. Benjamin e Adorno, na relação dialéctica, no sentido benjaminiano, com o compositor, a interpretação não se confronta com uma construção autónoma, como refere Adorno:

A interpretação como uma forma autónoma está necessariamente confrontada com a sua contradição, a construção autónoma musical. Lembra-nos directamente a tradução da linguagem dos textos [...] A diferença fundamental entre a reprodução musical e a tradução de uma língua estrangeira reside, contudo, no facto de que a música requer interpretação para vir à luz do dia.(...)»²⁷¹.

O que acontece, de facto, é que a obra musical constitui-se na realização de um dos seus pólos – a partitura – sujeito a uma reelaboração e contínua transformação pelo intérprete – o outro pólo da imagem – até à sua compreensibilidade. É pela fertilidade do par conceptual *outrora-agora* que a interpretação das obras partilha de um inacabamento fecundo, permitindo-nos agora perceber a falsa questão da identidade e da autenticidade e fidelidade – *Werketreue* – à obra. Ora, os vários *modos de exprimir* a obra musical têm importantes elucidações na compreensão wittgensteiniana da expressão da linguagem: o querer-dizer de uma frase da nossa linguagem é posto em relevo na comparação com o tema musical, assim como a compreensão da expressão de um rosto – “agarrar a expressão de um rosto”²⁷² – é símile da expressão de uma ideia musical presente numa melodia²⁷³. A obra de arte, como um individual, tem um rosto e a sua expressão inseparável: é esta compreensão de inseparabilidade – imanência – que iluminará, de uma forma fértil, a compreensão da interpretação musical como uma

²⁷⁰ *Ibidem* [vi], §15.

²⁷¹ Adorno 2005 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, «Entwurf», *op. cit.*, p.216.

²⁷² Cf. *BrB*, p.109: «Aquilo que se passa é, por assim dizer, um acto de absorver a expressão, de a agarrar, e a frase “agarrar a expressão deste rosto” sugere que estamos a agarrar uma coisa que está no rosto e que é diferente dele. Parece que estamos à procura de algo, mas não o fazemos no sentido da procura de um modelo de expressão fora do rosto que vemos, mas no sentido de sondar a coisa sem intenção.»

²⁷³ Cf. *BrB*, p.114: «Encontramo-nos sujeitos à mesma estranha ilusão quando parece que procuramos algo que um rosto expressa, quando, na realidade, nós já nos estamos a render aos traços fisionómicos que se encontram perante nós – essa ilusão domina-nos ainda fortemente se, ao repetirmos uma melodia para nós próprios e ao deixarmos que ela produza em nós a sua plena impressão, dizemos “Esta melodia diz-nos algo” e é como se eu tivesse que descobrir o *que* ela diz. E contudo sei que ela não diz qualquer coisa que eu possa expressar em palavras ou imagens. E se, ao reconhecer isto, eu me resignar a dizer “Expressa apenas uma ideia musical”, isto não quereria dizer mais do que “Ela expressa-se a si própria”.» A noção de rosto será desenvolvida na Parte III – Capítulo 3.

imagem – expressão da obra – não se separando dela, mas constituindo-a.

De facto, a interpretação musical é uma actividade, um fazer, que se realiza num processo de escuta: *fazer música* desenrola-se no tempo da audição. Neste processo de escuta, estado perceptivo dos sons, a compreensão está dependente da atenção que lhe dedicamos e da expectativa em que estamos mergulhados. A caracterização desta atenção tem um relevo particular na filosofia dos aspectos em Wittgenstein, que põe a nu a distinção entre compreensão musical e expressão de conteúdos. Por outro lado, a expectativa musical opera na forma como organizamos musicalmente o que ouvimos que tem a ver com a própria “gramática” musical.

Atentemos nas palavras de Wittgenstein: «Não é a teoria da harmonia pelo menos em parte fenomenologia e por isso gramática? A teoria da harmonia não é uma matéria de gosto. »²⁷⁴

A explicitação do sentido da música está alicerçada numa noção de afinidade – que Scruton define como *sympathy*²⁷⁵. *Simpatia* é também um termo musical – as cordas vibram em simpatia produzindo uma ressonância, uma harmonia. A *vibração por simpatia* é um fenómeno trivial na música, amplamente utilizada (como nas composições de Debussy, só para citar um exemplo). *Simpatia* é também um termo que aplicamos às relações com os outros, à forma como nos movemos com alguém, numa relação: somos simpáticos com, alguém tem a nossa simpatia, somos compassivos, isto é, estamos *com* o *pathos* do outro, na paixão que ele sofre e também no mesmo caminho. *Estar com* implica pois uma simpatia que não se confunde com empatia. *Estar com* implica efectuar o mesmo movimento, diferentemente da empatia que resvala perigosamente para o plano de “eu sinto o mesmo que o outro sente”, isto é, não se trata, nesta relação, de uma semelhança num plano identitário, mas antes de ir no mesmo movimento afectivo em que o outro vai, mantendo a diferença em relação ao outro: é porque vou no mesmo caminho, porque faço o mesmo movimento, mesmo que experimente outros *pathos*, que vou com o outro. É esta diferença que constitui a *afinidade*.

Deste modo, veremos como na gramática do intérprete, os verbos que a constituem se articulam em torno das intenções – *ver, saber, compreender* – ou do

²⁷⁴ *WA – PB*, [§4]. *Nachlass*, [TS 209, p.2]. Guardemos a sua explicitação cabal na Parte III no capítulo a que dedicaremos às regras no “jogo de linguagem”.

²⁷⁵ Cf. Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, *op. cit.*, pp. 144 e ss.

desejo – *sentir, expressar, exprimir a linha musical* – e ainda no plano da imaginação, no plano metafórico – *como se*.

Quisemos aqui, finalmente, expôr as questões interpretativas que serão desenvolvidas a partir do pensamento wittgensteiniano. Na confluência com o seu pensamento, estas questões tomarão outros contornos. Começamos pelo texto tractariano, por nele encontrarmos a raiz musical do pensamento de Wittgenstein que se prolongará – mantendo ainda as *nuances* de uma concepção muito própria de um formalismo musical – na sua filosofia posterior. Por outro lado, no desenvolvimento da leitura musical do *Tractatus* dar-nos-emos conta da pregnância de autores que com ele se cruzam – Heinrich Schenker e Susanne Langer – e que se constituem como fontes dos problemas para o pensamento sobre a interpretação musical.

PARTE II – Uma Leitura Musical do *Tractatus*

*Dirijo-me pelo contrário apenas àqueles que,
directamente familiarizados com a música
como se nela encontrassem o regaço materno,
estão ligados às coisas quase exclusivamente
por relações musicais inconscientes.*²⁷⁶

Nietzsche

²⁷⁶ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, §21, trad. de Helga Hook Quadrado, Ed. Relógio d'Água, 1997.

Capítulo 1 — O ambiente da *Kakânia*

Estamos confusos. Um dos sinais originários da nossa confusão é preocuparmo-nos com as palavras, quando subitamente descobrimos que não percebemos do que é que estamos a falar. Esforçamo-nos então por encontrar meios e modos de determinar isso de que estamos a falar sem saber (arte, obra de arte, valor, bem, mal, água, longe), isso de que falamos sem cessar, o que mostra, em primeiro lugar, que podemos falar daquilo que não sabemos e, em segundo lugar, que constantemente falamos daquilo que não sabemos [...].²⁷⁷

O homem possui uma capacidade inata para construir símbolos com os quais pode expressar algum sentido, sem ter a menor ideia do que cada palavra significa. O melhor exemplo disto é a matemática, pois o homem tem usado até recentemente os símbolos para os números, sem saber o que significam ou que eles nada significam.²⁷⁸

“Estamos confusos. E um dos sinais originários da nossa confusão é descobrirmos que podemos falar daquilo que não sabemos”, descobrirmos que falta clareza às nossas expressões e que, justamente, é essa falta de clareza que nos mergulha em aporias. Perguntamos pelo *justo*, pelo *bom*, pelo *belo*, pela *vida feliz*, e enredamo-nos em palavras sem termos a menor ideia do que significam, isto é, não temos uma figura, em palavras wittgensteinianas do *Tractatus*. *Justo*, *bom*, *belo*, são palavras sem figura, sem possibilidade de descrição: «Qual é a característica da vida feliz, harmoniosa? Uma vez mais, é claro que não pode existir uma tal característica que se deixe descrever. Esta característica não pode ser física.»²⁷⁹

Ora o esforço de determinação, que diz respeito aos *meios e modos de determinar isso de que estamos a falar sem saber*, implica, em primeiro lugar, que as próprias perguntas possam ser feitas, que se possam pôr em palavras as inquietações que lhes assistem. Pois, como refere a proposição tractariana, «se uma resposta não pode ser posta em palavras, também o não pode a pergunta. O *enigma* não existe. Se se pode de

²⁷⁷ MOLDER, Maria Filomena, M.Filomena Molder, *O Absoluto que pertence à Terra*, Vendaval, 2005, p.13.

²⁷⁸ NL, p. 147. [*Nachlass*, TS 201 a2, p. B10]. O sublinhado é de Wittgenstein.

²⁷⁹ *Cadernos 14-16*, [30.7.16], pp.116-117. *Vide*, igualmente: «Tudo isto [os temas da Ética] é, em rigor, e num certo sentido, profundamente misterioso! É claro que a ética não se pode expressar [*aussprechen* – “dizer o que é”]», *Ibidem*, p.116.

todo fazer uma pergunta, então também se *pode* respondê-la.»²⁸⁰. Assim, não é por ser um enigma, que não se consegue determinar a característica que torna uma *vida feliz e harmoniosa*, mas, antes, por na própria pergunta estar inscrita uma impossibilidade de determinação, de uma descrição por palavras²⁸¹. Leitor da obra de Heinrich Hertz (*Die Prinzipien der Mechanik*), dado o seu interesse pela filosofia da ciência na sua juventude, retoma a posição metodológica em relação aos questionamentos ilegítimos, como é exemplo a pergunta acerca da natureza da força («o “misterioso” conceito de força»). Segundo Ray Monk, Hertz propõe que não se responda à questão sobre a natureza da força, mas, antes, que se abandone esta questão incômoda, pois tomada como conceito básico – como fundamento de todo um questionamento – enrodilha o pensamento em contradições: «“Quando estas contradições dolorosas forem removidas [...] a questão sobre a natureza da força não terá sido respondida; mas as nossas mentes, não mais atormentadas, cessarão de fazer perguntas ilegítimas.»²⁸² O que irá estar em causa no *Tractatus* – como o eixo primordial do seu pensamento – será a condição de possibilidade de formulação de perguntas ilegítimas que, ultrapassando limites e criando problemas, enrodilha o pensamento em contradições. É neste sentido que enuncia a falta de sentido das teorias filosóficas: a linguagem da tradição filosófica elabora questões que não pode desenvolver, como é o caso das questões no domínio da metafísica – e da ética e da estética – que serão tidas como absurdas, *unsinnig*:

As proposições e questões que têm sido escritas acerca de temas filosóficos não são, na sua maior parte, falsas [*falsch*] mas “nonsense”²⁸³ [*unsinnig*]. Não podemos por isso responder a questões deste género, mas apenas estabelecer a sua falta de sentido [*sondern nur ihre Unsinnigkeit feststellen*].²⁸⁴

²⁸⁰ TLP, [6.5].

²⁸¹ No *Tractatus*, o jogo de linguagem em questão dirá respeito ao conceito de representação do mundo. Dentro deste jogo, a característica da vida feliz e harmoniosa, como característica que não é, nem pode ser, “física”, não se deixa descrever. Tratar-se-á, antes, de um inexprimível, que se revela como o místico, da esfera do sentimento – como referirá nas proposições: «Existe no entanto o inexprimível [*Unaussprechliches*]. É o que se mostra [*zeigt*], é o místico.» e «Místico é sentir o mundo como um todo limitado.» Cf. TLP, [6.522] e [6.45], respectivamente. [trad. mod.].

²⁸² Cf. Hertz, *Principles of Mechanics*, p.9. Apud, Monk1991 - Ludwig Wittgenstein. *The Duty of Genius*, op. cit., p. 26. Também de notar, ainda em relação à filosofia da ciência a influência de Ludwig Boltzmann.

²⁸³ A tradução em português de *sinnlos* – como “sem sentido” – e *unsinnig* – como “absurdo” ou “falta de sentido” – não exprime satisfatoriamente, no nosso entender, a distinção estabelecida na língua alemã. Optou-se por isso introduzir para *unsinnig* a palavra inglesa de *nonsense*, por esta também fazer parte do jogo de linguagem da língua portuguesa.

²⁸⁴ TLP, [4.003]. [trad. mod.].

Recorrendo ao projecto crítico de Kant, às questões ilegítimas «de que nunca [o navegante] consegue desistir nem jamais levar a cabo»²⁸⁵, às questões que provocam aporias e absurdos – proposições tomadas como *unsinnig* – importa opôr um exame, uma crítica.

Para Wittgenstein, o propósito da filosofia é, doravante, o de ser uma actividade elucidatória, “crítica da linguagem”. A tarefa da Filosofia anuncia-se: o filósofo ocupa-se da clareza, de tornar claras as proposições filosóficas, eliminando as confusões conceptuais.²⁸⁶ A exigência de clareza e de transparência apresenta-se, assim, como o *Leitmotiv* do pensamento filosófico wittgensteiniano no *Tractatus*. A actividade elucidatória debruçar-se-á sobre a natureza da proposição estabelecendo efectivamente a justeza dos seus enunciados e de todo um *corpus* da tradição filosófica.

A Filosofia não é uma doutrina, mas uma actividade. Um trabalho filosófico consiste essencialmente em elucidações. O resultado da Filosofia não é “proposições filosóficas”, mas o esclarecimento de proposições. A Filosofia deve tornar claros e delimitar rigorosamente os pensamentos, que doutro modo são turvos e vagos.

Toda a filosofia é “crítica da linguagem”.²⁸⁷

De facto, desde os primeiros escritos²⁸⁸ que o tema da linguagem ocupa um lugar

²⁸⁵ Cf. Kant 1994 - *Crítica da Razão Pura*, A236/B295, *op. cit.*.

²⁸⁶ A necessidade de clarificação da linguagem, da elucidação do seu funcionamento, da sua sintaxe e, posteriormente, da sua gramática, aparece desde os primeiros textos de Wittgenstein, percorrendo todo o seu pensamento até aos textos mais tardios. Apenas como uma breve exemplificação, reparemos no propósito similar que ocorre nos seus textos posteriores, testemunho assim de um pensamento que se debruça – desde o ponto inaugural com os seus *Cadernos* de 1914-16 até às *Observações Filosóficas* [1929], escritos elucidatórios da primeira fase do seu pensamento, como na viragem que se opera a partir da *Gramática Filosófica* até aos *Últimos Escritos*, na sua filosofia posterior – sobre as questões da linguagem. Moore observa, assim, que «[Wittgenstein] pensava que os erros característicos da filosofia ou “os problemas do pensamento” eram devidos a falsas analogias sugeridas pelo nosso uso das expressões», [PO, «Wittgensteins's Lectures 30-33 by Moore», p.51]. Podemos, pois, observar nas *VB/CV*, [MS 153a 35r:1931], p.13: «Nós lutamos com a linguagem. Estamos numa guerra com a linguagem»; também na *Gramática filosófica* [PG, VI, §72]: «Não, a tarefa da filosofia, [...] o seu objectivo [*Zweck*] é remover as incompreensões peculiares; [...]»; nas *Investigações Filosóficas* [§109]: «A Filosofia é um combate contra o enfeitiçamento do intelecto pelos meios da nossa linguagem.»; assim como nas *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, V, §53 [1942-1944]: «O filósofo é aquele que se deve curar das muitas doenças do entendimento [*Verstandes*], antes de conseguir chegar [*zu kommen*] às noções do entendimento humano são [*den Notionen des gesunden Menschenverstandes*]».

²⁸⁷ *TLP*, [4.0031].

²⁸⁸ A título de exemplo, *vide*: *NL*: «Temos de conseguir compreender proposições que nunca ouvimos.»; e, também, «[s]e, na lógica, pouco ligamos à relação de um nome com o seu significado, também pouco nos preocupamos com a relação de uma proposição com a realidade, mas queremos saber o significado dos nomes e o sentido das proposições.». Respectivamente, p. 144 e 149, *Nachlass* [TS

central no pensamento filosófico de Wittgenstein. Se o *Tractatus Lógico-Filosófico*²⁸⁹ tem como seu propósito a clarificação da natureza da lógica da linguagem, da proposição – «[t]udo isso se resolveria por si mediante a compreensão da natureza da proposição!²⁹⁰» –, a obra tem no seu coração uma reflexão acerca da própria natureza da filosofia como uma actividade que dissolve, solucionando, os problemas filosóficos, nomeadamente o problema filosófico de *dizer* o mundo ao ser insita à linguagem a tarefa de representação do mundo. Assim, à filosofia, não pertencerá a descrição do mundo como tarefa, mas, antes, a elucidação do que permite a expressão do pensamento. A falta de clareza acerca do modo de funcionamento da linguagem – que leva aos problemas da filosofia²⁹¹ – está inserida no modo como o homem pensa e expressa o seu pensamento.²⁹²

A crítica da linguagem toma assim uma feição eminentemente ética, como ele próprio refere na carta enviada a Von Ficker, com o fito da publicação: «[o] conteúdo

201 a2, p.B4 e p.B13]. Também nas *Notas a Moore*: «Para se ter uma linguagem que possa exprimir ou *dizer* tudo o que pode ser dito, ela deve ter certas propriedades; e quando isso acontece, *que* ela as tenha, já não pode ser dito nessa linguagem ou em *qualquer* linguagem.», p.159. Isto é, não se pode sair para fora da linguagem e dominá-la com o olhar. Como diz Certeau, «nenhum discurso pode, pois, “sair de” [*en sortir*] » e colocar-se à distância para o observar e dizer o seu sentido.». Cf. CERTEAU, M. De, *L'invention du quotidien I*, Arts de faire. Gallimard, 1990, p.25.

²⁸⁹ A publicação do *Tractatus* (única obra publicada em vida de Wittgenstein) tem uma história com várias vicissitudes: após a sua conclusão no Verão de 1918, vários editores recusaram a sua publicação. A carta escrita por Wittgenstein a Ficker (editor do jornal literário austríaco *Der Brenner*) com o pedido de publicação do *Tractatus*, merecer-nos-á uma atenção especial, pelos aspectos importantes que explicita, no que diz respeito à questão da ética e da estética. O *Tractatus* será, finalmente, aceite para edição e publicação nos *Annalen der Naturphilosophie*, de Berlim, em 1921, sob a condição da “Introdução” ser escrita por B. Russel (como garantia do seu valor filosófico). A edição merecerá um vivo repúdio da parte de Wittgenstein que a classifica como “pirata” (cf. Monk1991-*Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, p.205) e só com a edição inglesa na Kegan Paul Series, em 1922 (cujo editor, O.K.Ogden, se encarregará também da tradução conjuntamente com F. Ramsey sob a supervisão de Wittgenstein) é que a obra será reconhecida como uma digna edição. De notar que a exigência de Wittgenstein da publicação ser bilingue, teve como contrapartida a renúncia aos direitos de autor – nunca tendo tal condição sido revista da parte dos editores.

²⁹⁰ *Cadernos*, [25.11.14], p.52.

²⁹¹ Por exemplo, o problema de se falar – *dizer* – do sentido da vida: «A solução do problema da vida nota-se no evanescimento do problema. (Não é este o motivo pelo qual aqueles, para quem após longa dúvida o sentido da vida se torna claro, não são capazes de dizer em que é que este sentido consiste?)», in *TLP*, [6.521].

²⁹² Numa observação nos anos que abarcam a sua filosofia posterior, em que a ênfase é posta no modo como a linguagem está entretida numa forma de vida [*Lebensform*], a falta de clareza no pensamento – e os problemas filosóficos que decorrem – terá também repercussões existenciais. Assim, referirá nas *WA – BGM*, [23]: «A doença de um tempo é curada pela alteração no modo de vida dos seres humanos e apenas foi possível curar a doença dos problemas filosóficos através da mudança do modo de pensamento e da vida, não através de uma medicina inventada por um indivíduo. Pensa no uso de um carro a motor produzindo e promovendo algumas doenças e a humanidade sendo vítima de tais doenças até que, por um motivo ou outro, como resultado de um ou outro desenvolvimento, abandona o hábito de conduzir.»

parecer-vos-á estranho [*fremd*]. Na realidade, ele não vos é estranho, pois o sentido do livro [*der Sinn des Buches*] é ético».²⁹³ De facto, a natureza ética do *Tractatus* tem o seu rosto na determinação de limite à expressão do pensamento, à possibilidade de dizer, por meio de uma linguagem simbólica. Como veremos, a linguagem comporta um excedente²⁹⁴ que, ao ser dito, se transforma em desconversa, um excesso, *tagarelice*, em palavras nietzscheanas²⁹⁵.

A clarificação que se pretende atingir é não só uma elucidação das condições da *dizibilidade*, mas também uma renúncia às teorias e aos sistemas filosóficos, tomados como tentativas de resposta, justificações e explicações dos problemas²⁹⁶. Daí a advertência nas primeiras linhas do seu *Prefácio*: «Não é pois um manual de aprendizagem [*Lehrbuch*].»²⁹⁷. Como refere B. McGuinness, «esta renúncia à teoria [...] é consistente com a aversão à retórica na literatura e também com o seu desagrado em relação a qualquer interpretação demasiado enfática de uma obra musical [pois] até o jovem Karajan não conseguia agradá-lo.»²⁹⁸.

No âmbito tractariano, a linguagem dirá respeito à sua relação com o mundo, não no sentido de averiguação da capacidade da linguagem como meio de representação do mundo – tal propósito não lhe assiste, pois a linguagem “está em ordem”, isto é,

²⁹³ *GBW*, [c.20.10.1919: Wittgenstein/An Ludwig Von Ficker]. *Vide*, ainda sobre esta questão, os desenvolvimentos efectuados na p. 102 deste capítulo.

²⁹⁴ *Cadernos 14-16*, p.104: «As convenções da nossa linguagem são extraordinariamente complicadas. A cada proposição acrescenta-se em pensamento muitíssimo que não é dito. [...]» [21.6.15].

²⁹⁵ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, «Streifzüge eines Unzeitgemässen», §26, Digital Critical Edition (eKGWB): «As nossas vivências [*Erlebnisse*] mais fundamentais são tudo menos tagarelices [*geschwätzig*]. Elas não poderiam ser comunicadas [*mittheilen*] mesmo se o quisessem. O que quer dizer: falta-lhes a palavra. Ao encontrarmos as palavras para isso é porque nós já nos excedemos.»

²⁹⁶ A aversão à teoria – como uma das suas primeiras intuições – será constante ao longo do seu pensamento.

²⁹⁷ *TLP*, «Prefácio», p.27. [trad. mod.].

²⁹⁸ MCGUINNESS, Brian, *Approches to Wittgenstein. Collected papers*. Routledge, London and New York, 2002, p.9.

Como um dos exemplos da crítica a Karajan, (se bem que anos distantes do *Tractatus*), refira-se a passagem na carta a Helene: «Queria enviar-te o Adagio & Fuga de Mozart no qual há uma bela execução sob a direcção de Busch. Mas já não existe editado. Por isso [envio-te] uma execução [*eine Aufführung*] de Karajan com todos os característicos horríveis [*abscheulichen*] erros.» in *GBW* [17. 7. 1949: Wittgenstein/An Helene Salzer]. E também na carta a Rudolf Koder refere: «Há pouco tempo encomendei, por um amigo, discos da sinfonia em Dó M de Schubert, dirigida por Karajan. A execução, com excepção da primeira frase, é melhor do que qualquer outra que ouvi até hoje, embora também em alguns aspectos não seja boa. Nas [partes] líricas, ele falha. Mas a orquestra soa lindamente. Gosto bastante.» in *GBW* [13. 7. 1950: Wittgenstein/An Rudolf Koder].

realiza o seu trabalho de *dizer* o mundo no *Tractatus*²⁹⁹ –, mas, antes, no sentido de clarificação da lógica da sua natureza. Caberá à filosofia, ao tomar para si a actividade crítica da linguagem³⁰⁰, elucidar o que tem *figura* [*Bild*]³⁰¹ – representação – na linguagem: nos *Cadernos* afirmará que «[t]oda a minha tarefa consiste em esclarecer a essência da proposição.»³⁰² A proposição espelha a inteligibilidade do mundo : «este tinteiro está na minha mesa [e] eu estou sentado nesta cadeira»³⁰³ ou “o João toca o violino sentado à esquerda do maestro” diz-se na proposição que, espelha a configuração do mundo³⁰⁴, ao mesmo tempo, que representa os factos do mundo³⁰⁵. Ao espelhar a configuração do mundo, é a noção de articulação que está em evidência (na linguagem como na partitura), dando corpo à noção de imanência da linguagem, ou seja, a uma autarcidade, justificando as suas próprias condições de dizer o mundo, como condições que lhe pertencem e não podendo, por este motivo, sair para fora de si própria ou fazer apelo a algo que lhe seja exterior, recusando-se, assim, a existência de metalinguagens. No seguimento da indicação acerca da natureza da actividade filosófica, acrescentará: «[isto é], indicar a natureza de todos os factos cuja figura é a proposição. Indicar a natureza de todo o ser (*sein*).»³⁰⁶

²⁹⁹ *TLP*, [5.5563]: «De facto todas as proposições da linguagem corrente estão, tal como estão, na sua ordem lógica perfeita.»

³⁰⁰ Como já fizemos referência, num passo atrás, a filosofia como crítica da linguagem constituirá um vector constante ao longo do seu pensamento. Acrescentamos mais uma formulação, dos anos 40, nas VB/CV, [MS 117 156:5.2.1940], p.44: «Às vezes temos de retirar uma expressão da linguagem e enviá-la para limpeza, - & só depois podemos pô-la novamente em circulação.»

³⁰¹ A tradução de *Bild* em português, ainda instável, aponta para várias possibilidades como “figura”, “imagem”, “imagem-quadro”, “moldura”, “pintura”. Optamos pela tradução de *figura*, no ambiente tractariano, pela fertilidade da relação existente com a notação musical onde as figuras – breve, mínima, semínima, colcheia, fusa, semifusa – espelham o elemento primordial da música: a duração do tempo. Por outro lado, a própria noção da proposição tida como um hieróglifo [*TLP*, [4.016]: «Para compreender a essência da proposição pensemos na escrita hieroglífica.»] abre para esta possibilidade de tradução, permitindo ao mesmo tempo uma variedade de derivações, como figuração, figuratividade, o que não acontece com os outros termos.

³⁰² *Cadernos*, [22.1.15], p.60.

³⁰³ *NL*, p. 142. [*Nachlass*, *TS* 201 a2, p. B1].

³⁰⁴ O mundo é o “conjunto inteiro de factos” [*TLP*, [1]] que são relações entre as coisas. Remetemos aqui para as proposições do *TLP*, [2.] «O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas [*sacheverhalten*].» e [2.01]: ««O estado de coisas é uma conexão entre objectos (coisas)». O termo alemão *Sacheverhalten* aponta para uma relação entre as coisas, tal como está presente nas proposições que se lhe seguem. O desenvolvimento desta questão – articulação, relações internas e imanência da linguagem – será efectuado no próximo capítulo.

³⁰⁵ *NL*, p. 142. [*Nachlass*, *TS* 201 a2, p. B1]: «As proposições (que são símbolos com referência a factos) são elas próprias factos.» Notando que a linguagem ao representar o mundo não se torna, por isso, um facto homogéneo aos factos do mundo.

³⁰⁶ *Cadernos*, [22.1.15], p.60. Indicar a natureza de todo o ser, isto é, a natureza do mundo “como o conjunto de todos os factos” [*TLP*, [1]]: à linguagem caberá a representação – o dizer – dos factos: um

Não se trata, pois, de um projecto epistemológico que diga respeito a uma investigação sobre as condições cognitivas de acesso à realidade, de uma interrogação sobre as faculdades da razão, como Kant desenvolve na *Crítica da Razão Pura*. A investigação no domínio da filosofia não tem como objectivo os problemas da natureza física das coisas, do mundo, ou da mente humana, da sua estrutura subjectiva (das condições de possibilidade de acesso ao mundo e das suas limitações às condições espacio-temporais), não são partilhados por Wittgenstein. Não obstante, o projecto wittgensteiniano partilha uma raiz comum com o projecto kantiano, a saber, uma delimitação do dizível possibilitada pela inteligibilidade da lógica da linguagem e, assim, «[desenhar] a linha da fronteira do pensamento ou melhor ainda – não do pensamento que deveríamos ser capazes de pensar, mas da expressão do pensamento»³⁰⁷. Ao filósofo caberá demonstrar a legitimidade de atribuição de sentido às proposições, consistindo a tarefa crítica na elucidação da significação, ou da sua ausência, nos signos proposicionais. Dos resultados desse exame dependerá «[...] a verdade dos pensamentos [no *Tractatus*] [...] intocável e definitiva [...] [encontrando] a solução final dos problemas.»³⁰⁸

Se toda a filosofia é “crítica da linguagem” é porque na linguagem se encontra uma alienação semântica, desvios próprios de uma metafísica que produz enganos, quimeras, com nenhuma correspondência no mundo. Essa alienação conduziu o filósofo a caminhos aporéticos, a delírios de linguagem e a tarefa do filósofo, que disto tem consciência, será a de uma recondução a um campo de uso e de limite da expressão. Na crítica da linguagem há o esforço terapêutico de uma valoração da linguagem: o limite à teorização é também um princípio de expressão e uma recusa da separabilidade das esferas entre pensar e fazer.

Quer dizer, pensar implica também um acto, um “fazer”, no *Tractatus*: a filosofia como uma actividade. O que estará em causa é uma prática filosófica que se quer sã – curada da *malaise du siècle*³⁰⁹ – e que tem como fim «o acordo dos humanos

carro que vira à direita e bate numa árvore, um copo em cima da mesa, o homem sentado na ponta da mesa. Como referirá: «A proposição é uma imagem da realidade [...]» in [TLP, [4.021]. Não nos preocupamos, de momento com maiores explicitações. Importa-nos, antes, de uma forma metodológica, introduzir a questão da necessidade de uma crítica da linguagem como tarefa filosófica.

³⁰⁷ TLP, «Prefácio», p.27.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.28.

³⁰⁹ Como refere A. Soulez, o caminho de Wittgenstein «desposa, sem dúvida, as sinuosidades da formação de uma “comunidade nevrotica” como o próprio Freud escreveu. Mas, tendo em conta que

que pensam e que agem, não no sentido de um consenso de opiniões, mas no sentido em que eles partilham uma língua que lhes permite dizer aquilo que os reúne e os separa», nas palavras de A. Soulez³¹⁰.

Se o projecto filosófico de Wittgenstein não partilha uma auscultação das profundezas psíquicas do humano e os seus efeitos na sociedade, como em Freud, recai, no entanto, sobre os seus modos de dizer, os seus pré-conceitos e armadilhas. Nas palavras que escreverá uma década após a publicação do *Tractatus*, a continuidade do projecto de crítica tem outras formulações, repetições do tema: «[a] linguagem estende a todos as mesmas armadilhas; é uma enorme rede de caminhos errados bem conservados [...] e o que eu devo fazer é colocar placas de aviso em todas os pontos onde há falsas ramificações, para ajudar a passagem dos pontos críticos.»³¹¹

No *Tractatus*, como veremos, o projecto de clarificação assentará no ideal de um *cristal da lógica*, tendo como um dos seus motes a lógica musical. Não por acaso, o ideal de *Kristall* aparece associado à música. Retomamos, de novo, a citação³¹²:

Acontece-me muitas vezes pensar que o cume que eu gostaria de conseguir atingir seria o de compor uma melodia. [...] Se eu sonho com um ideal tão elevado é porque ser-me-ia então possível, de uma certa maneira, resumir a minha vida; e poderia dar-lhe a forma de um cristal [*Kristall*].³¹³

Na esteira de Paulo Ferreira de Castro, há a salientar a influência que teve o ideal de pureza, na arte da composição musical do classicismo alemão no Séc. XVIII, nomeadamente da obra de Kirnberger³¹⁴, *Die Kunst des reinen Satzes*.

não há, como o próprio Freud escreveu na *Mal-estar da civilização* [...], uma via terapêutica colectiva para uma sociedade nevrótica, Wittgenstein vai procurá-la, ele próprio, na linguagem.» in SOULEZ, Antonia, *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilophe ? - En réponse à Alain Badiou*, Lambert-Lucas (Ed.). Le Discours Philosophique, 2016, p.83.

³¹⁰ *Ibidem*, p.81.

³¹¹ *VB/CV*, [MS 112 231:22.11.1931], p.25.

³¹² Já comentamos esta citação na Parte I [Capítulo 1, p.26] para vincar a relação entre o *dichtend* e a actividade filosófica em Wittgenstein. Interessa-nos, neste passo, realçar a ideia de composição de uma melodia entrelaçada com a ideia de um *Kristall* levando em linha de conta a questão da lógica – da linguagem e da música –, que constituirá o tema do Capítulo 3, desta Parte.

³¹³ Wittgenstein2003 - *Public and Private Occasions*, «Movements of Thought: Diaries 1930-1932, [10] / [28.4.30]», *op.cit.*.

³¹⁴ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert* (publicação 1771-79). Apud CASTRO, Paulo Ferreira, *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, Royal Holloway University of London, Submitted for PHD, Supervisor Professor Andrew Bowie, 2006, p.20.

Como refere Castro:

Por volta dos finais do Séc. XVIII, a ideia de que a harmonia, como tal, constitui a lógica da música difunde-se totalmente. Esta crucial metáfora musical (e todo o campo semântico a que dá acesso) pode bem ser a chave de uma melhor compreensão em Wittgenstein da desconcertante confluência entre os temas da lógica, ética e estética no seu trabalho filosófico.³¹⁵

Mas a problemática da linguagem no *Tractatus* partilha também o ambiente de uma época em que a marca de um modernismo crítico a que alude Allan Janik³¹⁶ e que assumirá formas opostas, fruto de um tempo – o do *fin-de-siècle* – que se move, *dispersando*, em várias direcções. Karl Kraus será a figura central deste modernismo no qual, numa constelação de relações, se inserem também Adolf Loos e A. Schoenberg³¹⁷.

Em K. Kraus, a crítica à alienação e à reificação da linguagem, tomada como um mero instrumento de comunicação tem como alvo a imprensa, os jornais, como exemplo de construção de uma «opinião pública fabricada pela imprensa afim de tornar o público inapto a julgar», nas palavras de Walter Benjamin³¹⁸. Numa época com sede de distração – das *Valsas* de Strauss ao *Feuilletonismus* – abunda a multiplicação de tiragens de jornais, de forma a cobrir todos os aspectos de uma sociedade sedenta tanto de divertimento como de “opiniões”. Se a valsa e a opereta vienense espelharão a convencionalidade de uma época, «como um sinal premonitório da submersão do mundo inteiro no vazio dos valores», como ressalva H. Broch³¹⁹, é preciso alimentar as

³¹⁵ Castro2006- *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, op. cit., p.20.

³¹⁶ Vide JANIK, Allan, *Wittgenstein's Vienna Revisited*, Transaction Publishers, 1ª ed. 2001.

³¹⁷ Schoenberg escreveu a K. Kraus uma dedicatória no seu exemplar da *Harmonielehre*. Para Schoenberg, o modernismo exprime a “verdadeira essência da arte” numa conexão com o formalismo musical. Observe-se as suas palavras, precisamente no *Blaue Reiter*: «Logo que Karl Kraus diz que a palavra é a mãe do pensamento, logo que W. Kandinsky e Oscar Kokoschka pintam os quadros cujo objecto material não é mais do que um pretexto para libertar a imaginação ao jogo das cores e das formas e se exprimem como só o músico se exprimia até aqui, isto são sintomas que provam que o reconhecimento da verdadeira essência da arte está a ganhar terreno.». Cf. Arnold Schoenberg, «La relation avec le texte», p.134, in Marc, Franz & Kandinsky, Wassily. *L'Almanach du Blaue Reiter. Le cavalier bleu*, présentation et notes Klaus Lankheit, Klincksieck, 1987.

³¹⁸ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften II. I*, «Karl Kraus», Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, p.335: «[m]as isto é exactamente o sentido da opinião pública, que a imprensa fabrica, que converte o público incapaz de julgar, sugerindo-lhe uma atitude irresponsável, desinformada.» [«Aber das ist ja gerade der Sinn der Öffentlichen Meinung, die die Presse herstellt, die Öffentlichkeit unfähig zum Richten zu machen, die Haltung des Unverantwortlichen, Uninformierten ihr zu suggerieren.»].

³¹⁹ BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Hannah Arendt (ed.), trad. do alemão por Albert Kohn. TEL, Gallimard, 1966, p.86: «O que se começava a espalhar era o cinismo uniforme do

rotativas – diz Kraus: «A frase. E, no entanto, ela é um produto da técnica.»³²⁰. Ao atacar *die Phrase*, isto é, a palavra vazia, o “palavreado” oco como marca do jornalismo que pretende um domínio arbitrário do mundo, K. Kraus influencia Wittgenstein no ataque a uma linguagem técnica – jargão – que se deixa falsificar com fórmulas, e cuja expressão transforma a linguagem em meio de comunicação. O *Feuilleton* não é mais do que a decoração e ornamento da linguagem³²¹: sob uma falsa noção de estética, aos acontecimentos é-lhes aduzido um valor moral, uma orientação socio-histórica, baseando-se os assuntos jornalísticos numa descrição do “escandaloso”. Walter Benjamin refere a este propósito, que «a libertação da linguagem [*der Sprache*] e a do falatório [*der Phrase*], transformada de simples reflexo em instrumento de produção, acabaram por se tornar uma única e a mesma coisa.»³²². Tal se deve, sem dúvida, à existência de uma «turva e fatal distinção exprimida pela falsa sinonímia entre *der Satz* e *der Phrase*»³²³. A libertação da linguagem implicará, assim, um silêncio para Kraus: «Aquele que tem algo a dizer, apareça e cale-se!»³²⁴ porque aquele que trata a palavra como uma coisa, alienando-a, em palavras benjaminianas, não produz mais do que mero “falatório”.

Deste modo, o “modernismo crítico” ao tomar a linguagem como o *medium*,

puro divertimento, isto é, exclusivamente decorativo e o suporte adequado da sua moralidade foi o génio da valsa de Strauss [...] [e esta forma de opereta] de que Strauss é o fundador torna-se um produto específico do vazio [...] [e o seu sucesso] pode ser considerado como um sinal premonitório da submersão do mundo inteiro no vazio dos valores [...]. Viena, centro do vazio europeu dos valores.».

³²⁰ Apud Benjamin1991 - *Gesammelte Schriften – II.I*, “Karl Kraus”, *op. cit.*, p.336: «“Die Phrase. Sie ist aber eine Ausgeburt der Technik.”» E continua W.Benjamin, *Ibidem*: «A máquina jornalística exige, como uma fábrica, trabalho e mercado. Em determinadas alturas do dia – duas a três vezes nos grandes jornais – é preciso arranjar e preparar, para as máquinas, uma determinada quantidade de trabalho.» [“Der Zeitungsapparat verlangt, wie eine Fabrik, Arbeit und Absatzgebiete. Zu bestimmten Zeiten am Tage - zwei- bis dreimal in großen Zeitungen - muß für die Maschinen ein bestimmtes Quantum Arbeit beschafft und vorbereitet sein.».]

³²¹ Tal como Adolf Loos refere a propósito da arquitectura na sua crítica ao ornamento. Sem dúvida, que seria em relação ao ornamento, como a tentação da má arquitectura, que as palavras de Wittgenstein se dirigiam ao dizer: «Hoje a diferença entre a boa e a má arquitectura consiste no facto de que a má arquitectura sucumbe a todas as tentações enquanto a boa resiste a elas.» O *Kitsch* tem a sua entrada, como palavra – como ideia – em pleno final de século XIX.

³²² Benjamin1991 - *Gesammelte Schriften – II.I*, “Karl Kraus”, *op. cit.*, p.337: « Die Phrase in dem von Kraus so unablässig verfolgten Sinne ist das Warenzeichen, das den Gedanken verkehrsfähig macht so wie die Floskel, als Ornament, ihm den Liebhaberwert verleiht. Aber gerade darum ist die Befreiung der Sprache identisch mit der der Phrase - ihrer Verwandlung aus einem Abdruck in ein Instrument der Produktion - geworden.»

³²³ Cf. Castro2006- *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, *op. cit.*, p.22.

³²⁴ Benjamin1991 - *Gesammelte Schriften – II.I*, “Karl Kraus”, *op. cit.*, p. 338: «Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!».

desenvolve uma crítica imanente aos meios de expressão, a “linguagem” como princípio estético. Como refere M.Filomena Molder:

Este é um tempo em que a mediação se tornou um objecto crítico, em que o que é assinalado é a deficiência da linguagem, a sua relação problemática com aquilo a que se refere, com aquilo permite alcançar [...] a suspeição da linguagem está relacionada com uma espécie de nostalgia [...] pelas palavras não serem objectos, ao mesmo tempo com uma inquietação em relação à linguagem ser um sistema de mediação.³²⁵

A interrogação acerca da palavra, e da impotência da linguagem em dar conta do mundo, característica de uma época de decadência, insere-se num contexto da *Kakânia*, seguindo as palavras de Musil³²⁶, isto é, de um momento em que « [...] a conhecida desconexão das ideias, dessa dispersão sem centro, característica do momento presente e dessa sua estranha aritmética que quer abarcar tudo de fio a pavio sem encontrar unidade.»³²⁷

A perda da palavra, do seu valor – porque insuficiente ou porque nela já se não acredita –, constitui uma problemática que tem n'*A carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal um dos seus exemplos³²⁸. Neste conto, o sentimento de perda é descrito pela experiência extrema de uma falta de unidade entre a palavra e a coisa. Esta perda implicará um luto pelas coisas – que se retiram por não poderem ser reconhecidas e, logo, terem nome – e pelas palavras que se desvanecem, por nada alcançarem. O silêncio recai sobre a linguagem, «as palavras abstractas de que todavia a língua tem forçosamente de se servir para trazer à luz um juízo, qualquer que ele seja, desfazem-se-me na boca como cogumelos podres.»³²⁹ As palavras abstractas – «a desconversa milenária sobre o que é o bem e o mal»³³⁰ – que envolvem os discursos sobre a experiência ética e estética partilharão da sombra do luto. Por último, o luto, como o

³²⁵ MOLDER, Maria Filomena, "Cries, False Substitutes and Expressions in Image" in AAVV2010 - *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*, António Marques e Nuno Venturinha, (Eds.), De Gruyter, 2012, pp.40-41.

³²⁶ Vide MUSIL, Robert, *O homem sem qualidades I*, trad. João Barrento. 2ª edição ed. D. Quixote, 2008.

³²⁷ *Ibidem*, p.46.

³²⁸ Publicada em Viena em 1902. Devo à Prof. Doutora Maria Filomena Molder o conhecimento e a leitura fértil deste texto no seminário de mestrado [2004/2005], «Antropologia Filosófica», sobre Wittgenstein.

³²⁹ Hofmannsthal1990 - *A carta de Lord Chandos*, op. cit., p.26.

³³⁰ Musil2008 - *O homem sem qualidades I*, op. cit., p.69.

silêncio de que se reveste a perda da palavra é, como alude também Hermann Broch, «o luto pela própria pessoa, donde se retirou o conhecimento, e portanto o dever de se cumprir.»³³¹ Em *Lord Chandos*, o *eu* já não reconhece o « título desse meu pequeno tratado [que me fixa friamente] como coisa estranha e eu não [o entendo] imediatamente como coisa conhecida duma combinação de palavras, mas apenas palavra a palavra, como se pela primeira vez os meus olhos vissem tais vocábulos latinos [...]»³³². Ele emudece³³³. A experiência da afasia, descrita neste conto, constitui-se como uma mostra de um tempo em que é o próprio [ir]reconhecimento humano que se questiona, num mundo cada vez mais visto de um modo puramente técnico e funcional – como peças de engrenagem de “estruturas cada vez maiores e mais complicadas”³³⁴, em que o valor do absoluto cede passo a um relativismo fácil, “funcional”. O mundo torna-se *estranho*:

Quem se sentirá ainda atraído pela desconversa milenária sobre o que é o bem e o mal. Quando se chegou à conclusão de que nem um nem outro são “constantes”, mas tão somente “valores funcionais”, de tal modo que a bondade das obras depende das circunstâncias históricas e a bondade dos homens da habilidade psicotécnica com que se exploram as suas qualidades [...]. E quem estiver habituado a resolver os seus problemas com a régua de cálculo, pura e simplesmente não leva a sério mais de metade das afirmações humanas.³³⁵

O anúncio do *fin-de-siècle* encontra-se espelhado no sentimento de uma época *vazia de valores*, que só espera pela barbárie, e que tem em Viena o seu epicentro. Se o projecto filosófico de Wittgenstein se inicia com a consideração da natureza da proposição, ganha um outro rosto na *Grande Guerra*, em que o tema da ética percorre as proposições escritas na frente de batalha. O *Tractatus* é concluído no final da

³³¹ Broch1966 - *Création littéraire et connaissance*, «Hofmannsthal et son temps», *op. cit.*, p.158. De reparar que Wittgenstein dirá num escrito de 1933 (posterior ao *Tractatus*) vincando a sua concepção acerca do cumprimento da tarefa do filósofo: « O trabalho na filosofia é [...] realmente mais o //um // trabalho sobre nós mesmos [*Arbeit an Einem selbst*]. Sobre a nossa própria concepção. Sobre o modo como vemos as coisas.»[PO, [86], pp.161-162] (tradução de António Zilhão in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo* 1997, « L.Wittgenstein, “Filosofia” »).

³³² Musil2008 - *O homem sem qualidades I*, *op. cit.*, p.12.

³³³ *Ibidem*, p.25: «Perdi por completo a faculdade de pensar ou de falar consequentemente sobre o que quer que seja.».

³³⁴ Como sublinhará Wittgenstein, posteriormente no «Prefácio» às *Philosophische Bemerkungen*, numa crítica ao progresso científico e ao modelo de sociedade americana.

³³⁵ Musil2008 - *O homem sem qualidades I*, *op. cit.*, p.69.

primeira Guerra Mundial, do séc. XX (a versão final data do Verão de 18³³⁶) e, na esteira de Ray Monk, muito provavelmente as proposições que mais importam ao humano – sobre a ética e a estética, sobre o sentido da vida com que culmina o questionamento acerca da natureza da linguagem – não poderiam ter sido escritas sem os acontecimentos que constituem todas as guerras: sofrimento e morte. De facto, se as questões da lógica e da linguagem o ocuparam nos anos imediatamente anteriores à guerra³³⁷, é no Verão de 1916, após a sua transferência para a frente de combate em Março do mesmo ano³³⁸, que encontramos uma primeira entrada que diz respeito ao problema ético e religioso – do sentido da vida – e da problematicidade da representação do mundo e dos limites à expressão do pensamento:

Que sei eu acerca de Deus e da finalidade [*der Zweck*] da vida?³³⁹

Se a boa ou má-vontade tem um efeito sobre o mundo, só o pode ter sobre os limites do mundo, não sobre os factos, sobre o que não é representado através da linguagem, mas pode somente ser mostrado na linguagem.³⁴⁰

Encontramos nestas afirmações o que constituirá um dos *eixos* do *Tractatus*, distinção fundamental que percorre a obra e que diz respeito à distinção entre o *dizer e o mostrar*. O *Tractatus* desenvolve-se, assim, em dois níveis, que ecoam um no outro: de um lado da fronteira, interior à linguagem, tudo o que pertence à representação do mundo – e, assim, o projecto de clarificação da lógica da nossa linguagem coloca um ponto final ao que não pode ser exprimido claramente. Mas a linguagem tomada como signo proposicional impedirá a expressão do que é mais autêntico, os anseios profundos humanos, o seu rosto ético e estético. E este é o outro lado da fronteira, o do silêncio que impede – na impossibilidade de expressão – que se transforme a palavra em *unsinnig*, falha de sentido, falha do que de mais vital lhe [nos] interessa, enquanto humanos. Como refere M.Filomena Molder, «para o filósofo, a linguagem que nós herdamos está desfigurada; [...] a linguagem é uma acumulação de hieróglifos em uso

³³⁶ Cf. Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., p.154.

³³⁷ Cf. *Notas on Logic* [NL] e *Notes on Moore* onde estas questões são amplamente debatidas assim como a correspondência com Russel.

³³⁸ A transferência para a frente russa, tendo participado na ofensiva Brusilov que começou a 4 de Junho. Todas as referências bibliográficas têm como fonte, e na sua esteira, a obra de Ray Monk – Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit..

³³⁹ *Nachlass* [MS 103, p.10r]/ *Cadernos*, [11.6.16].

³⁴⁰ *Ibidem* [MS 103, p.11r]/ *Ibidem*, [5.7.16]. [trad. mod.].

controlado e, nestas condições, dirá Wittgenstein, aquilo que me importa não pode jamais ser dito [...]»³⁴¹ De facto, o projecto filosófico de uma análise da lógica da linguagem levará a que, justamente, não seja permitido *levar a sério mais de metade das afirmações humanas* – sendo, no entanto, a metade mais importante para Wittgenstein. É na *Carta a von Ficker* que o refere, esclarecendo-se melhor o sentido ético do livro:

É que eu queria escrever que a minha obra é composta de duas partes: uma que está à vista aqui, a outra que não foi escrita. E é precisamente essa segunda parte que é a importante. [...] Resumindo, creio que o meu livro esclarece que, em relação a tudo que hoje muitos falam de modo disparatado, sobre isso devo manter o silêncio.³⁴²

Esta compreensão da linguagem como impotente para dar conta daquilo que “se acrescenta em pensamento em cada proposição”, tem uma outra expressão na herança de um século que termina com a publicação do *Tractatus*. Encontramos uma das suas formulações nas palavras expressivas de Mendelssohn:

"Uma peça musical de que eu gosto" diz Mendelssohn, “exprime para mim pensamentos que não são demasiado imprecisos para serem recortados em palavras, mas antes demasiado precisos. Assim, creio que as tentativas de expressar tais pensamentos em palavras [...] são insatisfatórias.”³⁴³

Para Mendelssohn, à linguagem musical caberá, por conseguinte, o poder de expressar tudo o que na linguagem não pode ser dito de forma precisa, um outro sinónimo para claridade³⁴⁴: longe de considerar a linguagem musical como inexprimível

³⁴¹ MOLDER, Maria Filomena "L'Énigme de la deuxième partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein", in AAVV, *Rue Descartes: Wittgenstein et L'Art*, Collège International de Philosophie, Presses Universitaires de France – PUF, 2003, p. 32.

³⁴² Cf. GBW, [c.20.10.1919: *Wittgenstein/An Ludwig Von Ficker*]: «Alles das, was viele heute schwefeln, habe ich in meinen Buch festgelegt, indem ich darüber schweige». Optou-se por traduzir “schwefeln” aduzindo o termo “disparatado”, por ser um dos seus sinónimos, em consonância com o termo *unsinnig* presente no *Tractatus*.

³⁴³ Apud, RIDLEY, Aaron, "Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol 53, nº 1, 1995, p.57:« Nota 1: Quoted in Peter le Huray and James Day, Eds., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 311.»

³⁴⁴ Não deixa de ser curiosa, neste contexto, a crítica a Mendelssohn por Wittgenstein: «[h]á uma certa afinidade entre Brahms e Mendelssohn [...] [e] podia ser exprimida dizendo que Brahms faz com todo o completo rigor [*das mit ganzer Strenge*] o que Mendelssohn tem feito com metade desse rigor. Ou: Brahms é muitas vezes Mendelssohn livre de erros [*fehlerfrei*] in *VB/CV*, [MS 111 195: 13.9.1931], p.23.

ou indefinível. Na esteira de Schopenhauer, Mendelssohn afirmará assim o poder da música, dotando-a de um estatuto de expressão da interioridade *daquilo* que, pela sua flutuação e vaguidade, à palavra está vedado, o que ressoa no ambiente tractariano «O que não se pode expressar não o expressamos – E como queremos nós *perguntar* se se pode expressar AQUILO que não se deixa EXPRESSAR?»³⁴⁵

Estabelecidas as premissas em que se desenvolve a crítica tractariana, iremos agora tomar entre mãos o *pano-de-fundo*, sem o qual toda a “[sua] filosofia não poderia ser compreendida”³⁴⁶: a música que impregna o seu pensamento, nomeadamente, a influência hanslickiana.

* *

*

Pergunto-me muitas vezes se o meu ideal de cultura é novo, isto é, actual [*zeitgemäßes*] ou se é do tempo de Schumann. No mínimo, ele parece-me estar na continuação desse ideal, embora, de facto, não tenha sido a continuação desse tempo. Quer dizer, a segunda metade do século XIX foi excluída [*Ausschluss*] [deste ideal].³⁴⁷

O século oitocentista tem em Schopenhauer³⁴⁸ um dos seus rostos mais expressivos no que se refere à música – a música como a linguagem da *Vontade* –, determinação essa cuja influência será fulcral para o romantismo musical alemão, nomeadamente em compositores como Liszt, Wagner, Bruckner e Mahler, para exemplificar com os mais representativos. Em Schopenhauer – como crítica ao século do *Affektenlehre* e por reacção a Kant que coloca a música no domínio do agradável e, como tal, colocando-a nos últimos graus da hierarquia da esfera das artes – à música é consagrada um estatuto primeiro entre as Belas Artes e a Poesia, por representar directamente a Vontade cósmica do mundo.

³⁴⁵ *Cadernos*, [27.5.15]. Maiúsculas de Wittgenstein.

³⁴⁶ *Apud*, Drury1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Conversations with Wittgenstein», *op. cit.*, p.160: «"It is impossible to say in my book one word about all that music has meant in my life. How then can I hope to be understood?"».

³⁴⁷ *VB/CV*, [MS 107 156 c: 1929], p.4.

³⁴⁸ Tendo a autora já efectuado uma investigação acerca de Schopenhauer e Nietzsche, será aqui apenas dada uma breve explicitação acerca da filosofia de Schopenhauer no que se refere ao estatuto da música. Para um esclarecimento global, remetemos para a respectiva dissertação de mestrado: Carvalho2008 - *Sentido e Sentimento na Interpretação musical*. Um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche, *op. cit.*

Na concepção filosófica schopenhaueriana, a Vontade, como em Kant, é incognoscível e, como tal, irrepresentável. Compreendida como essência do mundo é, porém, *Grundlos*, ou seja, sem fundamento, o seu acesso é sentimental: é o inconsciente, a Vontade do indivíduo, «que põe tudo em andamento, activando a inteligência conforme ao interesse, isto é, aos fins individuais da pessoa [...]»³⁴⁹ Assim, dado que à ciência é reservada o estatuto de explicitação dos fenómenos mundanos em termos causais, porém tal esquema não se aplica à compreensão da Vontade, tida como a essência do mundo, isto é, o conhecimento da sua natureza íntima manifesta-se por um acto sentimental. Por este “acto sentimental” a relação do homem com o mundo altera-se, ficando o homem determinado como um ser contemplativo e esta *quintessência* da vida será exprimida pela música: «A música, com efeito, não exprime [*ausdrückt*] da vida e dos seus acontecimentos senão a quintessência da vida [...]»³⁵⁰ Na concepção da estética de Schopenhauer, cada uma das Belas Artes constituirá uma expressão da Vontade, correspondendo assim, também, consoante o grau de objectivação, o seu estatuto na hierarquia das artes.

Desta forma, o estatuto privilegiado reservado à música deve-se ao seu poder de expressão da Vontade do mundo, da Vontade cósmica. Por estar fora do mundo da representação, surge com o estatuto peculiar de restituição não de uma ideia da Vontade – como a poesia – mas da própria Vontade: «A música não é de modo nenhum, como as outras artes, uma restituição [*das Abbild*] das Ideias, mas sim a restituição da própria Vontade, cuja objectivação as ideias também são.»³⁵¹

O acto imediato de restituição da Vontade – da sua essência – é de ordem sentimental. Assim, a questão da significação da música é colocada no plano da expressão da Vontade: por conter em si todos os movimentos expressivos a expressão da sua essência, a Vontade é a expressão da própria força em-si. É neste sentido que a música, para Schopenhauer, contém a *forma* dos sentimentos³⁵², não dos sentimentos particulares, mas do próprio movimento expressivo da Vontade, da sua essência interior

³⁴⁹ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, [§44], Verlag, 1962, p.174: «Der Wille des Individuums aber ist es, der das ganze Getriebe in Tätigkeit versetzt, indem er dem Interesse, d.h. den individuellen Zwecken der Person gemäß den Intellekt antreibt [...]».

³⁵⁰ Schopenhauer 1976 - *Die Welt als Wille und Vorstellung III*, [§52,], *op. cit.*, p.364.

³⁵¹ *Ibidem*, p.359.

³⁵² E veremos no Capítulo 4 desta Parte II, a apropriação de Susanne Langer, num cruzamento com o *Tractatus*, desta noção de expressão.

que é a essência do mundo, o que justifica que «o compositor tenha conseguido restituir numa linguagem universal os movimentos da Vontade que constituem o cerne de um acontecimento, a melodia do canto, a música da ópera, [e estes movimentos] são expressivos [*ausdrucksvoll*]]»³⁵³. O ressoar da Vontade – o fundo da vida, como dor e sofrimento para Schopenhauer – ecoará em cada melodia.

Sob a influência de Schopenhauer, a segunda metade do século XIX será marcada pelo rosto de Wagner, que não acompanhará o ideal da música de Wittgenstein: com os seus *Leitmotives*, que têm como função nas suas óperas representar acontecimentos, sentimentos, ideias – o *interior do mundo* – a influência schopenhaueriana é notória. À música é reservada o poder de expressar o que transcende a palavra, donde o carácter de um *Tristan* ou de um *Siegfried*, ou *Parsifal*, quadros fortes pintados em tons sonoros, cantados por uma orquestra subvertendo, assim, a relação existente entre o papel lírico e o orquestral. A música do “futuro” implica assim um excesso de efeitos sonoros, de um cromatismo tal que aponta para a dissolução da tonalidade. O estilo composicional de Wagner levará a uma amplificação máxima dos elementos e mecanismos da linguagem tonal, e este desenvolvimento – que coloca os *gonzos fora dos eixos* nomeadamente em Mahler³⁵⁴ – será posto em causa.

Num mundo que se desintegra e se *dispersa* – o do *fin de siècle* – terá em Arnold Schoenberg, herdeiro, ele também, de Wagner (tal como o testemunha o seu *Gurrelieder*³⁵⁵), uma das direcções. Schoenberg, que é filho do modernismo, partilhará a crítica de Hanslick³⁵⁶ aos efeitos sonoros tomados como fins na música:

Pois que falta à música [...] uma matéria que seja imediatamente identificável, há quem procure atrás dos efeitos que ela produz [...] acontecimentos de ordem poética [...] uma tal razão de agir torna-se nefasta quando se converte em regra geral. O seu sentido

³⁵³ Schopenhauer 1976 - *Die Welt als Wille und Vorstellung III*, [§52], *op. cit.*, p. 367.

³⁵⁴ Wittgenstein efectuará uma distinção que dá a ver este “excesso” a que o tonalismo foi sujeito com Mahler: «Em certo sentido, a imagem mais exacta de uma macieira inteira assemelha-se-lhe [*Ähnlichkeit*] infinitamente menos com ela, do que uma pequena margarida com a árvore. Neste sentido, uma sinfonia de Bruckner está infinitamente mais próxima em relação a uma sinfonia do período heróico do que uma de Mahler. Na última, a obra de arte é *inteiramente* de uma outra espécie.». VB/CV, [MS 154 15v: 1931], p.17.

³⁵⁵ Cantata para cinco solistas, narrador, coro e orquestra (poema de Jens Peter Jacobsen). “Canções para Gurre” (referindo-se a um castelo na Dinamarca) tem como tema a narração de um drama de amor medieval.

³⁵⁶ É preciso, no entanto, referir que Schoenberg tem uma perfeita noção da importância de Wagner para o desenvolvimento formal da ópera que, do ponto de vista do formalismo musical, cumpre o princípio de uma autonomia total.

inverte-se completamente: procura-se reconhecer na música acontecimentos e sentimentos.³⁵⁷

Vejamos as palavras de Glenn Gould em relação a Schoenberg:

Schoenberg aparece num tempo em que o processo desta transição para a tonalidade estava a ser invertido, num tempo em que a harmonia incrivelmente rica e sensual dos finais do século dezanove estava mais uma vez a dar lugar a uma direcção horizontal, linear. Ele surge numa altura em que havia uma necessidade de um controle mais rígido dos elementos da composição, num tempo em que questões pertinentes para a natureza fundamental do processo teórico tinham de ser respondidas, tal como tinham sido trezentos anos antes. E, tal como a música dos compositores dos princípios do século dezasete, que era infinitamente menos complexa do que a dos mestres do final da Renascença, a música de Schoenberg representa, na minha opinião, uma enorme simplificação da tradição wagneriana romântica, da qual deriva.³⁵⁸

Dada a complexidade corrente a que o “mundo” tonal é sujeito, derivada da distorção dos meios expressivos que caracteriza a extensão do vocabulário tonal em Wagner e Mahler, verifica-se agora uma simplificação dos meios, como afirma Gould.

A crítica de Schoenberg instaurará uma nova teoria da harmonia, uma nova lógica musical que acompanhará o movimento filosófico à época protagonizado por G. Frege, B. Russel e Wittgenstein. Deste modo, em relação à problemática da tonalidade ser uma consequência das leis naturais ou um produto das leis artísticas, numa crítica implícita a H. Schenker³⁵⁹, referirá Schoenberg:

A tonalidade [...] [não postula] condições naturais, mas antes a utilização de possibilidades naturais; é um produto da arte, um produto da técnica da arte. Já que a tonalidade não é uma condição imposta pela natureza, não tem sentido insistir em

³⁵⁷ Cf. Schoenberg, «La relation avec le texte», in Marc & Kandinsky 1987- *L'Almanach du Blaue Reiter. Le cavalier bleu. op. cit.*, p.119-121.

³⁵⁸ Cf. GOULD, Glenn, *The Glenn Gould Reader*, Tim Page, Vintage Books, Random House, New York, 1990, p.110. *Vide*, ainda, *ibidem*, p.111: «Mas o que tem de ser lembrado sobre Schoenberg e a sua posição histórica, é que havia uma desordem orgânica, que minava a saúde da tonalidade no seu tempo. Era devida, naturalmente, a esta complexidade fantástica do vocabulário que ele herdou [de Wagner e Mahler] e às muitas relações harmónicas ambíguas que então existiam, de modo que aquela simplicidade, que era o propósito fundador da tonalidade, se tornou distorcida e desequilibrada pela extensão do vocabulário tonal, cujas liberdades engendradas pela tonalidade nas suas últimas etapas enfraqueceram os princípios fundamentais da filosofia tonal, com a sua busca por um objetivo expressivo.».

³⁵⁹ *Vide* Capítulo 3 desta Parte os desenvolvimentos efectuados em relação a Heinrich Schenker, nomeadamente pp.157 e ss.

preservá-la por causa da lei natural. Se, por razões artísticas, a tonalidade tem de ser conservada isso dependerá de poder ser substituída.³⁶⁰

O que está presente na música de Schoenberg será também o propósito de uma clarificação, que conduzirá a uma nova linguagem. Propósito também ético e que Glenn Gould referirá como a «*responsabilidade de clarificar* o que se pode chamar uma linguagem pública e comum [...]»³⁶¹. Esta linguagem “pública e comum” – o “sistema da linguagem tonal” – corresponde a trezentos anos de história e constitui a *Große Kultur*. Tendo surgido, precisamente, para pôr cobro a um sistema musical – o da Renascença com a transição de estilos –, também ele, de uma enorme riqueza e crescente complexidade, que, no seu apogeu, implicou uma mudança radical tendo em vista a simplicidade da estilização: de facto, inerente à própria expressão musical encontramos a fabricação dos seus próprios recursos que conduzem à sua necessidade de clarificação. É neste sentido que G.Gould refere:

[A] complicação fantástica da composição modal estava a ser substituída pela relativa simplicidade do sistema que acabamos por chamar tonalidade, o sistema a partir do qual deriva toda a música ocidental importante dos últimos trezentos anos. E os grandes mestres daquele tempo, mestres como Sweelinck nos Países Baixos, Gibbons em Inglaterra, Monteverdi em Itália, que também estavam implicados numa transição histórica profunda, tiveram a responsabilidade de clarificar o que se pode chamar uma linguagem pública e comum, as misteriosas alternativas da técnica modal.³⁶²

Com Schoenberg, exprimindo uma crítica da própria linguagem musical, paralelamente ao propósito wittgensteiniano no *Tractatus*, a *responsabilidade de clarificar* dirá também respeito ao determinismo tonal, ao *cliché* da consonância (o “soar bem”) *versus* a dissonância³⁶³ – é a própria linguagem da tonalidade que chega ao seu limite. A crítica schoenberguiana dirige-se à tonalidade – ao “ideal de cultura” de Wittgenstein – mas o seu método aproximá-lo-á da sua filosofia posterior³⁶⁴.

³⁶⁰ Schoenberg2014 - *Style and Idea*, «Problems of Harmony», *op. cit.*, p. 284.

³⁶¹ Cf. Gould1990 - *The Glenn Gould Reader*, *op. cit.*, p.109.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Schoenberg2014 - *Style and Idea*, «Problems of Harmony», *op. cit.*, p. 283: «*O critério para a aceitação ou rejeição das dissonâncias não é a sua beleza, mas antes apenas a sua perceptibilidade.*» (italico de Schoenberg).

³⁶⁴ De facto, no início do seu período dodecafónico, Schoenberg estará mais próximo da filosofia posterior de Wittgenstein. Vide a este propósito James K. Wright e a sua obra *Schoenberg, Wittgenstein*

O gosto musical de Wittgenstein – e a sua rejeição de toda a música pós-Brahms compreendida como “música moderna”³⁶⁵ – encontra os seus contornos na tradição de um *Mundo de Ontem*, a do império austro-húngaro, arruinada por uma guerra que, não por acaso, adquiriu o cognome de “Grande Guerra”, pois que com ela se estilhou por completo a fórmula ilusória de segurança, a que alude Stefan Zweig, essa «tocante confiança na capacidade de cercar a vida com uma paliçada sem a menor brecha [...]»³⁶⁶

Não se reconhecer nos *Tempos modernos*³⁶⁷, não ser «possível eliminar aquilo que, na sua infância, um homem absorve no seu sangue com o ar do tempo [mesmo sabendo] que aquele mundo era um castelo no ar»³⁶⁸, está também presente nas suas observações sobre a cultura musical do seu mundo contemporâneo. Nas *Aulas e Conversas* apresenta um exemplo do sentimento de decadência em relação à sua época:

Pensam que estou a dizer aquilo que é a degradação? Aquilo que faço é descrever diferentes coisas [...] a que se chama degradação [e dá um exemplo de degradação]: “A

and the Vienna Circle e as confluências entre Schoenberg e Wittgenstein em relação aos *Sprachspiel*: cf. WRIGHT, James K., *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*, 2007. Em relação ao *Tractatus* uma aproximação é feita com a ópera de Schoenberg, *Moses und Aaron*, por P. Ferreira de Castro. Vide, Castro2006- *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, op. cit., p.130.

³⁶⁵ A “música moderna” suscitava “a maior desconfiança” a Wittgenstein, “[por] não compreender a sua linguagem”. Cf.: «[...] nicht als ob er dem was moderne Musik heißt nicht das größte Mißtrauen entgegenbrachte (ohne ihre Sprache zu verstehen).». Cf. VB/CV, [MS 109 204: 6-7.11.1930], p.9.

Nas *Vermischte Bemerkungen* encontram-se uma enorme variedade de observações que espelham abundantemente o ideal da tradição musical a que Wittgenstein se refere. Vide, a título ilustrativo: VB/CV: [Ms 136 110b: 14.1.1948], p.76: «Se for verdade, como acredito, que a música de Mahler não vale nada, então a questão é o que é que ele, na minha opinião, deveria ter feito com o seu talento. Pois é bem óbvio que pertence a uma série de vários talentos muito raros produzir esta má música. Deveria ele, por exemplo, ter escrito as suas sinfonias e tê-las queimado? Ou deveria ter-se violentado e não as ter escrito? Deveria tê-las escrito e reconhecido que não têm valor? Mas como poderia ele ter reconhecido isso? Eu vejo isto, porque eu posso comparar a sua música com a dos grandes compositores.».

Confira-se o que diz Ray Monk: «Os Wittgensteins veneravam a música até um ponto que é talvez para nós hoje difícil de compreender. Certamente não há equivalente moderno da forma que essa veneração tomou, tão intimamente ligada estava à tradição clássica vienense. Os gostos musicais de Ludwig - que eram, até onde podemos julgar, típicos da sua família - pareciam [soavam], a muitos dos seus contemporâneos posteriores de Cambridge, [a] profundamente reaccionários. Não toleraria nada mais tardio do que Brahms, e mesmo em Brahms, disse uma vez, “Já começo a ouvir o som da maquinaria.”» Cf.Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., p.13.

³⁶⁶ ZWEIG, Stefan, *O Mundo de Ontem. Recordações de um europeu*, trad. de Gabriela Fragoso, Assírio & Alvim, 2005, p.17.

³⁶⁷ Em 1936 estreia-se os *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin que poderia ter, como epígrafe, as palavras do “Esboço de Prefácio” às *Observações Filosóficas*: «O espírito desta civilização cuja expressão é a indústria, a arquitectura, a música e o fascismo e o socialismo do nosso tempo, é um espírito que me é estranho e detestável [*fremder & unsympathischer Geist*].» Vide, VB/CV, [MS 109 204: 6-7.11.1930], p.98.

³⁶⁸ Zweig2005 - *O Mundo de Ontem. Recordações de um europeu*, op. cit., p.17.

vossa bela cultura musical é óptima, mas estou muito contente por as crianças já não terem de aprender harmonia.”³⁶⁹

Ora, o que Wittgenstein absorveu “no seu sangue com o ar do tempo”, o do século de Schumann, tem um outro rosto marcante no que diz respeito à música – o de Hanslick. Nele radica tanto o teórico musical positivista Heinrich Schenker como o músico modernista e crítico musical Arnold Schoenberg.

Eduard Hanslick³⁷⁰, justamente considerado como precursor dos estudos de estética musical com a sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, representativa da defesa da música pura instrumental contra a estética musical romântica, exerceu uma influência notória em todas as correntes estéticas musicais até à nossa contemporaneidade. Opondo-se às teses da música programática instrumental e à “música drama” sinfónica de Liszt e Wagner, Hanslick «é visto como um oponente da dissolução radical da convenção melódica e formal pelos “progressistas” [Liszt e Wagner mas também Brückner] como meio de atingir uma enorme verdade expressiva ou uma articulação de um ideal conceptual»³⁷¹.

Desta forma, Hanslick defenderá um formalismo estético que excluirá qualquer pretensão a um ideal exterior à própria natureza da obra de arte, numa remissão ao

³⁶⁹ AC, [§33], p.29. [trad. mod.].

³⁷⁰ Eduard Hanslik [1825-1904]. Cf. HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Rudolph Weigel (Ed.). Leipzig, 1865. Para a versão portuguesa vide HANSLICK, Eduard, *Do Belo Musical* (*Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854), trad. do alemão por Artur Mourão, Edições 70, 1981. De notar que a edição portuguesa segue a 1ª edição do texto de Hanslick, que sofreu algumas revisões pelo próprio nas edições posteriores, nomeadamente na edição alemã que aqui apresentamos.

Hanslik teve um papel relevante nos estudos de estética musical com a publicação *Do Belo Musical*, inaugurando a cátedra de história e de estética musical, criada especialmente para ele, em 1861, após uma série de conferências (sem auferir qualquer pagamento) na universidade de Viena. Crítico musical, à época um dos mais influentes, a sua actividade desenrolou-se em jornais e suplementos literários como *Ost und West*, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* e *Wiener Zeitung*. Nas suas críticas a compositores e músicos, destacam-se as efectuadas a Richard Wagner – que espelham de um modo similar a adesão e ruptura com Wagner (tal como em Nietzsche) na apreciação a *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Parsifal* e no seu texto “Wagnerites” – e a Brückner, assumindo a sua preferência por Brahms (e às suas sinfonias, nomeadamente, a sua crítica “Brahms' Symphony nº4”). Os músicos como Clara Schuman, Joseph Joachim, Rubinstein foram também objecto da sua crítica musical. Cf. HANSLICK, Eduard, *Vienna's Golden Years of Music: 1850-1900*, Edição, prefácio e tradução de Henry Pleasants III, Simon and Schuster, New York, 1950. Para indicações bibliográficas mais completas vide GREY, Thomas. “Hanslick, Eduard”, *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.), 2002, pp.827-833.

³⁷¹ Grey 2009 - *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, “Hanslick, Eduard”, *op. cit.*, p.829.

primeiro romantismo alemão³⁷², como exemplificam estas suas palavras: «Há quem se aferre ao efeito incerto dos fenómenos musicais em vez de penetrar no íntimo das obras e de, a partir das leis do seu próprio organismo, explicar que conteúdo é o seu, em que consiste a sua beleza.»³⁷³

Hanslick insere-se no *fin-de-siècle* vienense onde uma intensa vivência musical se fazia sentir nos palácios aristocráticos, entre os quais o de *Alleegasse* da família de Wittgenstein. De facto, nos salões aristocráticos à época, eram visitas assíduas vultos como Clara Schumann (compositora e pianista virtuosa, mulher de Robert Schumann) ou J. Joachim (violinista prodigioso e primo de Wittgenstein), assim como, Brahms e Josef Labor. Se são conhecidas as relações estreitas de Hanslick com Brahms (com quem partilharia a defesa do formalismo musical), é de salientar que Labor – compositor e organista famoso admirado por Wittgenstein³⁷⁴ – foi aluno de Hanslick, nos seus cursos de história da música em Viena³⁷⁵. De notar que tanto Brahms como Labor se dedicaram também ao desenvolvimento musical de duas gerações da família

³⁷² Vide Parte I, Capítulo 3, particularmente pp. 57-59.

³⁷³ Cf. Hanslick 1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.19.

³⁷⁴ No seu registo das conversas com Wittgenstein, Drury faz a seguinte observação em relação a Labor: «Eles tinham um amigo de família que era um organista cego. Este homem conseguia tocar de memória todos os quarenta e oito prelúdios e fugas de Bach. Isto, ele [Wittgenstein] pensava que era uma coisa notável. O pai de Wittgenstein tinha um órgão que fora construído como presente para este amigo. Quando a Quarta sinfonia de Brahms foi executada pela primeira vez, este organista encontrava-se entre a audiência e depois da execução disse a Brahms: “Foi uma cânone audacioso no décimo terceiro [compasso] que tentaste no último andamento” e Brahms respondeu: “Só tu poderias ter notado isso”». Cf. Drury 1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Conversations with Wittgenstein», op. cit., p.136.

Sobre Labor conferir ainda *VB/CV*, [MS 111 2c: 7.7.1931], p.21: «Labor, quando escreve boa música, é absolutamente não-romântico. Isto é um sinal espantoso e cheio de significado.»; e também, *Ibidem*, [MS 117 151c: 4.2.1940], p.44: «Na medida em que há coragem, há também uma ligação com a vida e com a morte. (Penso na música de órgão de Labor e de Mendelssohn).» Igualmente, cf. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*. Herausgegeben von Martin Alber, Brian McGuinness und Monika Seekircher (Eds.). Haymon – Verlag. 2000. Vide, nomeadamente a carta 35 e 37 (na qual Wittgenstein aconselha Koder a continuar a trabalhar as peças de Labor), a carta 58 (em que Koder pede a Wittgenstein a sua impressão sobre a música de Labor), a carta 75 (em que Koder refere que tocou as variações de Labor) e a carta 79 (na qual Koder refere o prazer de tocar com Hermine as composições de Labor).

³⁷⁵ Cf. Soulez 2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.35: «Josef Labor, músico e compositor prematuramente cego, nasceu na Boémia em Horowitz [...] tendo seguido o ensino de história da música de Hanslick em Viena [...]. Prosseguiu os seus estudos de piano tendo por mestre, no conservatório de Viena, Simon Sechter, professor de Bruckner [...]. Teve uma carreira de pianista e de organista [...] tendo sido considerado como o melhor da Áustria. [...] Irá ser também professor de A. Schoenberg, posteriormente, a partir de 1861.»

wittgensteiniana³⁷⁶, com as suas actividades pedagógicas³⁷⁷. Nesta *ambiance* é fácil de perceber a influência que os escritos críticos de Hanslick, e sem dúvida a sua obra *O Belo Musical*, tiveram no jovem Ludwig Wittgenstein³⁷⁸.

O mundo romântico terá o seu desfecho com Hanslick que defenderá a própria autonomia da música, ou seja, a refutação do elemento representativo, numa recusa crítica de um referencial à natureza externa (a da época setecentista) ou ao mundo interior romântico e à metafísica schopenhaueriana. O limite posto à representação na música e à atribuição de conteúdos emotivos, rejeitará à arte da música o sentimento como seu conteúdo específico. Desta forma, por um lado, o sentimento como efeito será remetido para a esfera psicológica, não fazendo parte da esfera estética como seu conteúdo significativo. Por outro lado, é também às artes plásticas e à poesia que se restitui o campo de forças do sentir e, assim, ao ser senciente caberá a «decisão de sentir com maior força e profundidade a sinfonia de Mozart ou a tragédia de Shakespeare ou o poema de Uhland [...]»³⁷⁹ Será assim, com um alcance que não é de somenos, reservada à própria música instrumental o ónus de apresentação da música enquanto arte³⁸⁰. Sendo o seu *medium* – “formas sonoras de movimento”[*tönend bewegte Formen*]]³⁸¹ – por si próprio expressivo, forma e conteúdo ao mesmo tempo, a autonomia da música é afirmada.

A recusa do ideário schopenhauer-wagneriano, a saber, a música como uma metalinguagem da interioridade do mundo e das ideias programáticas associada ao carácter a-representativo da música instrumental³⁸², tem um amplo desenvolvimento na

³⁷⁶ De facto, Brahms teve uma estreita relação de convívio, amizade e pedagogia com os Wittgenstein, com ante-estreias de várias obras no palácio de Josefine Oser (tia de L.Wittgenstein) e de Karl Wittgenstein. Cf. AVINS, Styra, “Brahms in the Wittgenstein homes: A memoir and letters”. In AAVV, *Brahms in the Home and the Concert Hall: Between Private and Public Performance*, Natasha Loges & Katy Hamilton (Eds), Cambridge University Press, 2014, pp. 221-255.

³⁷⁷ Labor foi professor das irmãs de Wittgenstein, tendo privado com Wittgenstein.

³⁷⁸ Não há nenhuma referência a Hanslick no *Nachlass*. Existe, porém, uma resposta de Hanslick a uma carta da mãe de Wittgenstein, em que agradece a preocupação que esta teve com a sua saúde, o que mostra a convivência e a familiaridade, para além, é claro, do ambiente cultural que obrigava ao conhecimento da sua obra e das suas críticas musicais. Para demais esclarecimentos em relação a esta convivência, vide SZABADOS, Béla, *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*, Editions Rodopi, 2014, pp.43-44. Mostraremos, no capítulo seguinte, a sua influência no *Tractatus*.

³⁷⁹ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.18. Vide, ainda nesta Parte, na Coda, a referência a Uhland por Wittgenstein.

³⁸⁰ Vide Parte I – Capítulo 2.

³⁸¹ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.42.

³⁸² Confunde-se demasiadas vezes a crítica de Hanslick à asserção da natureza representativa da música

sua obra *Do Belo Musical*:

Toda a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas nenhuma numa relação exclusiva. Por conseguinte, nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento.³⁸³

Por outro lado, o *projecto* hanslickiano terá também como sua premissa fundamental, para a elucidação do carácter a-representativo da própria natureza da música, uma separabilidade a efectuar em relação à linguagem verbal, com a qual toda a analogia é fonte de aporias. Vejamos as suas próprias expressões, no seu “tratado”:

Uma estética da música deveria, pois, contar entre as suas tarefas mais importantes a de expor inexoravelmente a diferença básica entre a essência da música e a da linguagem, e estabelecer em todas as deduções o princípio de que, onde se trata do especificamente musical, perdem toda a aplicação as analogias com a linguagem.³⁸⁴

Tomemos em mãos o primeiro aspecto que se refere ao sentimento, guardando para o capítulo seguinte, num cruzamento com o texto de Wittgenstein, a explicitação da questão da linguagem.

Na formulação hanslickiana do «único e exclusivo conteúdo e objecto da música [serem] formas sonoras em movimento [*tönend bewegte Formen*]»³⁸⁵ radica, num primeiro momento, a crítica à instância do sentimento como órgão de juízo do *Belo*³⁸⁶,

com uma suposta rejeição de todo um jogo de cultura que subjaz à obra musical. O que perpassa nos seus escritos é uma separação entre o que é uma “compreensão histórica” das obras e a sua diferença em relação a um “juízo estético” que se deve ater à própria obra. De facto, a separação efectuada por Hanslick, entre jogo de cultura e clarificação da natureza da música é feita a par da distinção entre o que é a história de arte e uma inquirição estética. Cf. Hanslick 1981 - *Do Belo Musical, op. cit.*, p.53: «Não há muito, começou-se a olhar as obras de arte em ligação com as ideias e os acontecimentos da época que as gerou. Esta conexão inegável existe também para a música. Como manifestação do espírito humano, deve igualmente encontrar-se em relação recíproca com as restantes actividades: com as simultâneas criações da poesia e da arte plástica, com as condições poéticas, sociais e científicas do seu tempo e, finalmente, com as vivências e convicções individuais do autor. A consideração e a demonstração deste nexo em compositores e obras individuais são, por conseguinte, muito justificadas e constituem um ganho genuíno. No entanto, importa ter sempre presente que o estabelecimento de tais paralelos entre especialidades artísticas e determinadas condições históricas é um processo da história da arte e não um procedimento estético.».

³⁸³ *Ibidem*, p.18.

³⁸⁴ *Ibidem*, p.58. Como veremos, num ponto adiante, Wittgenstein referirá, numa “quasi-resposta”, que a elucidação da essência da linguagem permitirá a elucidação da essência da música.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.42.

³⁸⁶ Não posso deixar de citar a passagem deliciosa (e bastante pertinente a julgar pelo desenvolvimento

como o critério para a arte e não só em relação à música. De facto, para Hanslick,

O órgão em que se acolhe o belo não é o sentimento [*Gefühl*], mas a *fantasia* [*Phantasie*], enquanto actividade do puro intuir. [...] Diante do belo, a fantasia não é apenas um contemplar, mas um contemplar com *entendimento* [*Verstand*], i.e., um representar e um julgar [...] a palavra "intuição" [...] corresponde de modo excelente ao acto de ouvir atento.³⁸⁷

O apelo à imaginação remete-nos, desde logo, para a noção peculiar de juízo reflexivo, em Kant (que muito nos importará em relação ao acto interpretativo musical), dando-nos a ver a fonte fértil onde o formalismo da concepção do *Belo* hanslickiano irá beber. Relembremos a determinação kantiana na *Crítica da Faculdade de Julgar*:

Em todas as artes o essencial consiste na forma, que é conforme a fins [*Zweckmäßigkeit*] para a observação e para o acto de julgar, em que o prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe a alma para as ideias [...] O essencial não é a matéria da sensação (dos estímulos ou das comoções) [*Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung)*] em que é só gozo, não deixando nada para a Ideia, que estimula a inteligência.³⁸⁸

O juízo tem o nome de estético, porque o seu princípio determinante não é um conceito, mas o sentimento (do sentido interno) [*das Gefühl (des inneren Sinns)*] do acordo do jogo das faculdades do espírito, na medida em que este não pode senão ser sentido.³⁸⁹

que tem nos nossos dias a indistinção entre o que pertence ao campo da estética e o que pertence ao campo da musicoterapia e ao campo da educação – onde a música “serve” para “melhorar as aprendizagens, a “concentração”, a “disciplina e o método de trabalho”): «[...] na ênfase importante que incansavelmente se põe na pacificação das paixões humanas a obter pela música, muitas vezes, não se sabe se, de facto, se está a falar de uma medida policial, pedagógica ou medicinal.» in *Ibidem*, p.17.

³⁸⁷ *Ibidem*, p.16.

³⁸⁸ Cf. KANT, Emmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Verlag, 1922, §52.

³⁸⁹ Cf. *Ibidem*, §15.

Num breve apontamento, efectuamos, neste passo, a distinção entre Kant e Hanslick em relação à noção de sentimento (remetendo os parágrafos para a *Kritik der Urteilskraft* supra citada).

Para Kant, a “sensação objectiva” [*Empfindung*] diz respeito ao que é real na representação da experiência, no objecto – esta cor, este som; enquanto que ao modo como o sujeito «se sente ao ser afectado pela representação» [§1] na sua relação com o objecto, a “sensação subjectiva”, sem que nada seja determinado em relação ao objecto, designa como o sentimento de prazer ou de dor. O termo aqui empregue por Kant é o de *Gefühl*. Note-se que existe uma oscilação nos termos quando ao realçar «o estar consciente deste sentimento [*Empfindung*] de satisfação» se refere a ele como *Empfindung* no mesmo parágrafo, oscilação – própria de um conceito que ainda não estabilizou – que se mantém, alternando entre *Empfindung* e *Gefühl*. (Vide, a título de exemplo o §13). Deste modo, o *Gefühl* como sentimento *des inneren Sinns* intervém no momento estético, na determinação do juízo de gosto: o sentimento de prazer ou de dor é o sentimento vital [*Lebensgefühl*] de um espírito que se descobre como espírito. É este sentimento «que funda uma faculdade de discernir e de julgar»[§1] e que

Em escorço, o formalismo do juízo de gosto – “Algo é belo” – consiste exactamente numa falta de conformidade a fins objectiva, seja esta de ordem externa, a de um fim útil (ideal ou sentimento ou prático), ou de uma ordem interna, a de perfeição. A noção de conformidade a fins objectiva só pode ser aplicada para o conhecimento de um objecto – o que implica um conceito *a priori* sob qual o modo de representação do ser é subsídio, de molde a dar-se a sua apreensão como objecto técnico. Ora, o problema estético – do Belo – diz respeito à expressão única de cada ser, a expressão de cada singular, implicando, por isso, que a sua forma de apreensão se dê numa reflexão, o juízo heautonómico da faculdade de julgar. De facto, o jogo, que se estabelece entre a imaginação e o entendimento, diz respeito a um acordo do espírito que se sente como espírito, *na medida em que este não pode senão ser sentido*. Na apreensão da beleza nada de determinado se estabelece acerca do objecto, mas o princípio de determinação diz respeito antes ao sujeito, do sentimento do acordo mútuo que se estabelece entre os seus dois poderes de conhecimento – o poder do entendimento, como faculdade dos conceitos, que fornece a regra, e o poder da imaginação, como poder de produção de imagens e de ideias estéticas, cuja energia possibilita a apresentação incessante de uma e outra figura, comparações, metáforas, afim de estimular a procura do conceito. A experiência estética kantiana é este jogo harmonioso das faculdades em que a regra não é fornecida, é posta entre parenteses, pelo estado de espírito, pela disposição – a energia do jogo harmonioso suscita o prazer que o sujeito sente, disposição que solta o sentido da obra³⁹⁰. Como refere M. Filomena Molder:

Na actividade contemplativa que o juízo estético protagoniza, o ânimo encontra-se em estado de harmonia interna, proporcionado por um acordo, uma “proporção feliz”, entre

permite ao sujeito sentir-se vivo – espírito vivificado.

A esta «sensação subjectiva», que suscita modificações do ânimo, chamará Hanslick de sentimento – *Gefühl* ou *Affekt* – que corresponde à *Empfindung* ligada à a matéria da sensação em Kant e não ao *Gefühl* do juízo de gosto em Kant. Na concepção hanslickiana, *Gefühl* diz respeito aos sentimentos humanos que modificam o estado anímico, animando-o ou deprimindo-o, consoante seja do foro da alegria ou de uma melancolia. A sensação (*Empfindung*) é a “percepção de uma qualidade sensível”, de uma cor, de um som (como para Kant em relação à sensação objectiva). Por outro lado, ainda em Hanslick, a *Empfindung* constitui a base do sentimento (*Gefühl*) que, para a sua determinação, pressupõe ligações, ou seja, os sentimentos «dependem de pressupostos fisiológicos e patológicos e são condicionados por representações e juízos [como por exemplo] a melancolia coteja uma sorte passada com o presente.». [CF. Hanslick 1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p. 24.] O *Gefühl* hanslickiano mantém assim uma relação com um ânimo que é afectado, numa passividade, e não como um espírito que se sente a vivificar, consciente da sua auto-afecção.

³⁹⁰ Embora Kant não fale do sentido da obra.

a imaginação e o entendimento, que, aqui, abdica da sua função legislativa (não pode objectivar formas), não submetendo a imaginação ao seu domínio. A imaginação acha-se, então, [...] livre para ser afectada e realizar associações, estabelecer afinidades, descobrir analogias, não só na modalidade puramente contemplativa da actividade estética [...] como também na modalidade produtiva: faculdade de apresentação de ideias estéticas e de constituição de símbolos [...]. Ela tem o poder de criar imagens producentes, que restituem de maneira concisa e expressiva ideias da razão ou coisas que, não sendo propriamente ideias, porque experienciáveis no quotidiano, tendem a ultrapassar a experiência, como a morte e a alegria (§49).³⁹¹

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a relação com a *Beleza* é uma relação que diz respeito à apreensão da forma pura, à produção da ideia estética pela imaginação, ao libertar-se dos limites da experiência e ao vencer o domínio do entendimento (que descobre também os seus limites, isto é, a sua incapacidade de conceptualização na experiência estética). A experiência estética é uma experiência de excesso – ultrapassagem do domínio do empírico e ultrapassagem do domínio da conceptualização – que se traduz na *Ideia* estética, que abre um horizonte de sentido e produz a contemplação da obra.

A *realização peculiar da forma na música* afirma este jogo harmonioso das faculdades, o jogo do espírito que se contempla a si-próprio na sua auto-reflexividade. É esta auto-reflexividade que enforma a asserção da natureza da música como *tönend bewegte Formen*, implicando, assim, a rejeição do carácter representativo da linguagem musical ou do mundo subjectivado do criador da obra (como característica do romantismo). Em linha com o formalismo kantiano,³⁹² a relação com a forma pura da

³⁹¹ MOLDER, Maria Filomena, *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*, «A voz prometida. Sobre a imaginação na *Crítica da Faculdade de Julgar*», Relógio D'Água, 2014, pp.23-24.

³⁹² A estética hanslickiana é tributária do formalismo kantiano, tendo nos seus fundamentos o princípio da formulação do juízo de gosto puro kantiano e sem outra finalidade que a sua própria forma, próprio de uma satisfação desinteressada que não está ligada a nenhum fim, ou como enuncia Kant, em que a «beleza é a forma da *finalidade* de um objecto, enquanto que ela é percebida nele, sem *representação de um fim*.» (§17). Na classificação das artes que efectua no §14 da *Crítica da faculdade de Julgar*, a música será classificada como “jogo das sensações” (e não como figura que “agrada pela forma”): «[Em todas as artes] na medida em que são a Belas Artes, o *desenho* é essencial; no desenho o que dá prazer não é a sensação, mas apenas aquilo que satisfaz pela sua forma, que constitui para o gosto a condição fundamental. [...] Toda a forma dos objectos dos sentidos [...] ou é figura ou jogo; e neste último caso [...] [a música] jogo das sensações (no tempo) O estímulo das cores ou dos sons agradáveis do instrumento pode se lhes juntar, mas o objecto próprio do juízo de gosto é no primeiro caso o *desenho* e no outro a composição;». [Cf. Kant 1922 -*Kritik der Urteilskraft*, op. cit., §14].

Por este motivo, Hanslick irá comparar a música a um arabesco, e donde a sua formulação de “formas sonoras em movimento”: «o modo como a música nos pode proporcionar formas belas sem o

obra é, deste modo, explicitada por Hanslick:

O conceito da "forma" acha na música uma realização inteiramente peculiar. As formas constituídas por sons não são vazias, mas cheias, não são simples delimitação de um vazio, mas espírito que se configura a partir de dentro. [...] Há um conhecimento profundo³⁹³ em falar-se de “pensamentos” também nas obras sonoras [...].³⁹⁴

A “*intuição musical*” enquanto o *acto de ouvir atento*, significa agora escutar o que “entra pelos ouvidos” tal como o “ver diante dos olhos”: as linhas, as *vozes*, e não procurar o conteúdo incerto de um sentimento específico, um *Gefühl*. Hanslick referirá, numa afinidade ao tom tractariano:

Mas expressar significa produzir clara e intuitivamente um conteúdo, pô-lo diante dos nossos olhos, [*Darstellen heisst aber einen Inhalt klar anschaulich produciren*³⁹⁵, *ihn uns vor Augen “daher stellen”*]. Como pode então considerar-se o expressado [*das Darstellte*] por uma arte aquilo que, enquanto seu elemento mais incerto e ambíguo, está submetido a uma eterna disputa?»³⁹⁶

Da posição de Mendelssohn, em que à música é reservada o papel de expressão dos pensamentos pela precisão que lhe atribui, à crítica de Hanslick que, defendendo a mesma precisão e clareza para a música, recusa o carácter de um *Gefühl* à música, avançamos para a expressão clara da linguagem debruçando-nos no texto tractariano. Hanslick irá influenciar o aspecto central do projecto wittgensteiniano de clarificação de linguagem – a autonomia da linguagem como uma autonomia musical, em que a lógica musical e a lógica da linguagem se intrincam de uma forma vital: a lógica da linguagem estará *diante dos olhos*.

conteúdo de um afecto [*eines bestimmten Affektes*] mostra-no-lo [...] as artes plásticas: o arabesco [*die Arabeske*]. Vemos linhas ondulantes [...] sempre bem articuladas [...] contraindo-se em engenhosa alternância de repouso e tensão [...] jogo de cores e formas de um *caleidoscópio* [...] sonoro.» (Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.42). Retira assim a música do plano das artes “agradáveis” em que Kant a tinha colocado, apelando ao mesmo princípio, essencial, o do desenho. Deste modo, coloca a sua estética musical sob a égide do §52 de Kant «[e]m todas as Belas Artes o essencial consiste na forma, que é final para a observação e para o acto de julgar».

³⁹³ Cf. Hanslick1865 - *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, op. cit., p.48: «Es liegt eine tieffinnige Erkenntniße darin, daß man auch in Tonwerken von “Gedanken” spricht [...]».

³⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p.48: «Es liegt eine tieffinnige Erkenntniße darin daß man auch in Tonwerken von “Gedanken” spricht[...]».

³⁹⁵ Como “produzieren” no alemão actual.

³⁹⁶ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.30. [trad. mod.]. Sublinhado nosso.

Capítulo 2 – Do limite e da expressão do pensamento

Nas nossas considerações no primeiro capítulo desta parte, vimos como para Wittgenstein a filosofia, como actividade crítica da linguagem, tem como fito dar a ver a sua inteligibilidade, o seu modo de funcionamento. A tónica é posta na “desconfiança da gramática” da nossa linguagem, como anunciou a Moore, já em Abril 1914: «Desconfiar da gramática é o primeiro requisito para filosofar»³⁹⁷. Lembremos, também, que esta *desconfiança* tem as suas raízes na crise da linguagem que caracterizou o *fin-de-siècle*: a mistificação da linguagem, a que K.Kraus aludia na sua crítica ao jornalismo, assim como a impotência hoffmansthaliana em relação à linguagem, encontra em Wittgenstein uma outra leitura: não se trata de uma impossibilidade de *dizer*, antes uma clarificação do que é que pode ser dito com sentido na linguagem com que o homem acede e constitui as situações no mundo, os “estados de coisas”. Se a linguagem, como fenómeno, não está em causa, pois «todas as proposições estão, tal como estão, na sua ordem lógica perfeita»³⁹⁸, contudo, a má-compreensão da sua lógica é fonte de becos sem saída.

Desta forma, a actividade filosófica é a compreensão da natureza da lógica da linguagem, o que é também dizer que o «objectivo da Filosofia é a clarificação lógica dos pensamentos»³⁹⁹. Na abertura do *Tractatus*, é afirmada a ligação íntima entre o limite à expressão do pensamento e o anseio por uma clarificação, de molde a ultrapassar-se o *unsinnig* das proposições que povoam a linguagem, sobretudo filosófica. Deste modo, pensar claro – «o pensamento é a proposição com sentido [*sinnvolle Satz*]]»⁴⁰⁰ – tem como correlato exprimir-se claramente, o que lembrará o ditame de Bouffon em que «bien écrire, c’est tout à la fois bien penser»⁴⁰¹. Nas palavras de Wittgenstein:

O livro trata dos problemas da Filosofia e mostra – creio eu – que a posição de onde se interroga estes problemas repousa numa má compreensão da lógica da nossa linguagem.

Todo o sentido do livro podia ser resumido nas seguintes palavras: o que é de todo

³⁹⁷ NL, p.155.

³⁹⁸ TLP, [5.5563].

³⁹⁹ *Ibidem*, [4.112].

⁴⁰⁰ *Ibidem*, [4.].

⁴⁰¹ BOUFFON, G. L.. *Discours sur le style*. Librairie Ch. Delagrave, 1894, p.41.

expressível, é expressível claramente [...]. O livro também desenhará a linha da fronteira do pensamento ou melhor ainda – não do pensamento que deveríamos ser capazes de pensar mas da expressão do pensamento.⁴⁰²

No corpo do *Tractatus* afirmará que «[na] proposição o pensamento exprime-se [*ausdrückt*] de modo perceptível pelos sentidos.»⁴⁰³. Ou seja, a linguagem salienta a vocação natural humana de expressão, mas expressão que se reveste de uma forma imediata de caracteres externos, construídos – os signos proposicionais. O problema filosófico dirá respeito, assim, ao problema da significação e ao excesso e equivocidade dos signos, as vestes que ocultando o corpo, revestindo o pensamento como máscaras, impedem a sua expressão clara. Desta forma enuncia:

O homem possui a capacidade de construir linguagens com as quais pode expressar qualquer sentido [*Sinn*] sem ter nenhuma noção de como e do que significa [*bedeutet*] cada palavra. – Tal como se fala sem se saber como os sons individuais são produzidos [...] É humanamente impossível extrair imediatamente da linguagem a sua lógica. A linguagem mascara [*verkleidet*] o pensamento. E tanto assim que da forma exterior da roupa não se pode deduzir a forma do pensamento revestido [*bekleideten*]; porque a forma exterior da roupa é concebida, não para deixar reconhecer a forma do corpo, mas para fins inteiramente diferentes. [...].⁴⁰⁴

O reconhecimento da forma do corpo – o pensamento – implicará que se reconduza a sua forma exterior, alienada para outros fins, a uma depuração, tomada como elemento terapêutico da linguagem, de molde a obter-se uma linguagem unívoca na sua significação, condição para uma clareza da expressão. O problema da significação na linguagem natural dirá respeito, convém sublinhar, ao modo de operar da linguagem, centrando-se assim, a um só tempo, não só nos «erros e confusões» como na constituição de uma «linguagem simbólica que os exclua». Se é *na* linguagem que toda uma relação com o mundo se estabelece, importa saber quais são as condições de possibilidade desse *dizer* do mundo. A elucidação do modo como a linguagem funciona versará, deste modo, sobre a essência da sua dizibilidade, essência essa tomada como natureza lógica, condição desse dizer, que permitirá a dissolução das «mais

⁴⁰² Cf. *TLP*, «Prefácio», p.27.

⁴⁰³ *Ibidem*, [3.1].

⁴⁰⁴ *Ibidem*, [4.002]. [trad. mod.].

fundamentais confusões de que toda a filosofia está repleta»⁴⁰⁵.

Deste modo, a clarificação da linguagem tem como condição, no *Tractatus*, mostrar o lógico que habita a linguagem, estando o seu enfoque direccionado para a problemática da significação, numa correspondência intrínseca com a estrutura do real.

É a partir da linguagem quotidiana [*Umgangssprache*] que Wittgenstein irá efectuar toda a sua investigação. O seu propósito versará sobre as expressões que utilizamos no nosso dia-a-dia, como seja as que dizem respeito às orientações espaciais como “a cadeira atrás da mesa”, “o piano no canto direito da sala”, ou ainda « que um ponto está à esquerda de outro ou que uma cor é mais escura do que outra»⁴⁰⁶. Todas estas proposições apontam para um modo de dizer – uma lógica da linguagem – que diz respeito ao modo como nos referimos ao mundo. Na verdade, o que se torna problemático é a utilização da mesma palavra, para símbolos diferentes, originando “erros e confusões”. Como Wittgenstein refere:

Na linguagem corrente sucede muito frequentemente que a mesma palavra designa de modo e maneira diferentes – e portanto que pertence a símbolos diferentes – [...] Assim a palavra “é” surge como cópula, como sinal de igualdade e como expressão da existência; “existir” como verbo intransitivo, como “ir”; “idêntico” como adjectivo; falamos de *alguma* coisa, mas também de que acontece *alguma* coisa.⁴⁰⁷

De facto, ao observarmos o modo como utilizamos expressões, tais como a “A rosa é bela”, entramos em aporias, por não percebermos se nos estamos a referir à rosa flor ou à rosa como nome próprio, como refere aliás, na continuação da citação, «na proposição “Verde é verde” – em que a primeira palavra é um nome próprio, a última um adjectivo.»⁴⁰⁸. Transmutando para o tema que nos ocupa, qual o significado da asserção “Este nocturno de Chopin é melancólico” ou “a alegria mozartiana”? Ao tomar-se “é” como cópula, no sentido de *falarmos de “alguma” coisa*, como, por exemplo, do nocturno de Chopin, queremos dizer algo que diz respeito à sua natureza

⁴⁰⁵ *Ibidem*, [3.324].

⁴⁰⁶ *Notas on Moore*, p.174.

⁴⁰⁷ *TLP*, [3.323].

⁴⁰⁸ *Ibidem*, [3.325]. Na sua filosofia posterior, já no período correspondendo aos anos 46-49, elucidará o mesmo ponto: «As palavras «a rosa é vermelha» não fazem sentido [*sinnlos*] quando a palavra “é” tem a significação [*die Bedeutung*] de “é igual a”. Queres dizer: quando tu pronuncias aquela frase e queres dizer “É” como sinal de igualdade, o sentido desintegra-se?». Cf. *Inv. Fil.*, II, ii, §3. [trad. mod.].

essencial, isto é, identificamos a natureza do nocturno como melancólica; por outro lado, pode também acontecer ao dizermos “Este nocturno é melancólico”, que queiramos realçar que nos *acontece* uma melancolia ao ouvi-lo, como um efeito. Nesta indeterminação estabelece-se uma (in)compreensão em relação ao nocturno de Chopin. A equivocidade das expressões que realçamos neste parágrafo⁴⁰⁹, mostra-nos que as expressões que proferirmos no contexto musical estão também ela enrodilhadas em ambiguidades que, ao não serem postas a claro, nos colocam em situações aporéticas. *Dizer* implica um facto do mundo e é pela ausência de um campo semântico – nem sentimento nem ideal na esteira hanslickiana – que a sua determinação se torna aporética, implicando, seguindo aqui o mote do *Prefácio*, um limite à expressão.

Destarte, importa observarmos as asserções que quotidianamente proferimos e procurarmos a consistência que as habita – a sua lógica– e, assim, poderemos asseverar o seu sentido ou a ausência deste. A exigência de um limite à expressão do pensamento (pondo-se, assim, termo às ambiguidades e equivocidades) é acompanhada pelo reconhecimento da exigência de uma nova linguagem simbólica implicando também este movimento compreensivo, uma alteração de posição em relação ao pensamento de Frege (e também de Russel⁴¹⁰):

Para evitar estes erros temos que utilizar uma linguagem simbólica que os exclua, não utilizando o mesmo sinal em símbolos diferentes, nem utilizando de maneira aparentemente idêntica sinais, que designam de maneira diferente. Logo, uma linguagem simbólica, que obedece à gramática lógica – à sintaxe lógica. (A notação conceptual de Frege e Russel é uma tal linguagem, que contudo não exclui todos os erros.)⁴¹¹

⁴⁰⁹ A resposta que é dada no âmbito tractariano insere-se no âmbito das questões éticas e estéticas, fonte de outra espécie de problemas no *Tractatus* e que dizem respeito ao «género de questão de saber se o bem é mais ou menos idêntico do que o belo». Cf. *TLP*, [3.324]. A resposta remete para a questão do limite à expressão, no âmbito da indizibilidade: a melancolia não tem uma figura no mundo dos factos (embora a adquira como conceito no campo da psicologia).

⁴¹⁰ Veremos com mais atenção, neste capítulo, os aspectos que dizem respeito ao pensamento de Frege. Convém, no entanto, desde já referir uma distinção importante em relação a Russel: em Frege, o conteúdo das proposições – o pensamento – pode ser expresso de diferentes modos, enquanto que para Russel cada proposição é única no que respeita ao conteúdo, o que leva a uma classificação, inventário, do mundo, o que constitui a sua “teoria dos tipos”. Para Russel, é pela análise de cada proposição, até ao seu último constituinte, que o sentido poderá ser dado. Wittgenstein irá reter os modos de expressão fregeianos, para a questão do sentido da proposição, ao mesmo tempo que, rejeitando a “Teoria dos tipos”, em Russel, desenvolve a sua concepção de análise da proposição.

⁴¹¹ *TLP*, [3.325].

Detenhamo-nos em alguns aspectos do pensamento freguiano, no que diz respeito à temática que nos ocupa, de forma a percebermos o alcance das críticas de Wittgenstein.

Em Frege⁴¹², a lógica e a aritmética (os números como objectos auto-subsistentes) eram tidas como ciências absolutas, existindo num plano abstracto, visão essa que pressupõe uma concepção de uma estrutura externa à linguagem. Assim, os conceitos formais com que acedemos à realidade (como o conceito de “objecto” ou “função” ou “facto”⁴¹³), os números, as proposições (tidas como o que é pensado) existem numa esfera independente e, portanto, não se constituem como produtos do pensamento humano, mas como os seus objectos a serem apreendidos. Deste modo, as relações que subsistem entre as coisas seriam explicadas pelas relações entre as proposições (pela ciência da lógica) e entre os números (pela aritmética ou pela matemática pura no caso de Russel) que, existindo num plano transcendente, de uma forma eterna, possuiriam também o elemento de verdade necessária e absoluta.

Ora, o aspecto que queremos sublinhar em relação a Frege (e que será objecto da crítica em Wittgenstein) tem a ver com a sua concepção da lógica como uma tarefa cujo fíto é o de «encontrar as leis do *ser verdade* [o ser verdade como um elemento geral⁴¹⁴]». Será a partir destas leis que se constituirão as leis do pensamento (e que não se podem confundir com o processo psíquico do pensamento⁴¹⁵). Deste modo, para Frege, a tarefa da lógica dirá respeito à concepção de uma objectividade plena dos pensamentos e da investigação lógica destacar-se-á, assim, «o que quer dizer o termo

⁴¹² Assim como para Russel em relação, não só à lógica, como à matemática pura.

⁴¹³ Os conceitos formais com que acedemos à realidade, não fazem parte da realidade e como tal, não fazem parte da lógica da nossa linguagem: por isso, e aqui reside a crítica wittgensteiniana, «Não se pode então, por exemplo, dizer: “Há objectos” como se diz “Há livros” [...] [e] o mesmo se passa com as palavras: “complexo”, “facto”, “função”, “número”, etc. Todas elas designam conceitos formais e são representadas na notação conceptual através de variáveis, e não através de funções ou classes (como pensavam Frege e Russel) [...]». Cf. *TLP*, [4.1272].

Ou seja, na nova linguagem simbólica o papel que se atribuía à função – à qual era reservada a força predicativa – vai ser alterado. A função, que se colocava com um valor pré-fixado, como um antecedente, à qual se atribuía os referentes às coisas (as significações), deixa de ser considerada como o fundamento da lógica e é antes tida como variável – nesta crítica aos fundamentos e à ciência lógica está já presente a crítica às teorias e sistemas de explicação em Wittgenstein.

⁴¹⁴ Itálico nosso. Frege referirá em relação às leis da natureza que «elas constituem o elemento geral dos acontecimentos naturais aos quais estes não podem nunca deixar de se conformar». FREGE, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*, tradução e introdução de Claude Imbert, Seuil, 1971, p.170. Lembrar que, no campo da música, esta conformação ao elemento geral está também na base da formulação das leis da consonância e da dissonância, tidas por “verdadeiras”.

⁴¹⁵ Wittgenstein também partilhará a distinção efectuada por Frege entre psicologia e lógica.

“verdade”»⁴¹⁶.

O pensamento – «e eu chamo pensamento [*Gedanke*] àquilo sobre o qual nos podemos perguntar se é verdadeiro ou falso⁴¹⁷» – é o sentido da proposição⁴¹⁸, distinguindo assim “sentido” de “referência”, reservando este último termo para o acordo entre a representação e a coisa da realidade, excluindo-o assim do plano da verdade, pois no seu pensamento, para haver representação é exigida a distinção entre a representação (a referência) e a coisa. Ora, havendo distinção não pode haver verdade (pois seria uma meia-verdade) e havendo verdade haveria coincidência (e logo não haveria lugar para um acordo). Esta diferença importante dirá respeito ao papel lógico desempenhado por uma palavra na proposição e a conexão entre a palavra e o pensamento na nossa mente, que pode ser completamente arbitrária, como é exemplo «a rosa é vermelha», em que a cópula ao adquirir o valor de igualdade, implicará a perda de sentido da proposição.

A posição freguiana implicará, portanto, uma distinção entre a proposição e o pensamento, em que ao pensamento será reservado o estatuto de uma plena objectividade. Os pensamentos, sendo plenamente objectivos são independentes dos sentidos, pois, como refere, «tudo aquilo que é objecto de uma percepção sensível é para excluir do domínio em se pode examinar a verdade»⁴¹⁹. Deste modo, os pensamentos serão por isso apreendidos e não produzidos⁴²⁰. O que implicará, para Frege, uma diferença entre as proposições para uma afirmação da noção de sentido em relação ao pensamento. Só nas frases escritas *onde se comunique ou se afirme alguma*

⁴¹⁶ Frege1971 - *Écrits logiques et philosophiques*, op. cit., p.171. Cf.: «A palavra “verdade”, sob o aspecto linguístico, é um qualificativo. [...] A verdade diz-se das figuras, das representações, das proposições e dos pensamentos. É notável que esta enumeração reúna as coisas visíveis e audíveis e as coisas que não são perceptíveis pelos sentidos.» *Ibidem*, p.171.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p.173.

⁴¹⁸ Wittgenstein irá efectuar, aqui, uma primeira viragem gramatical – na crítica ao pensamento platónico de Frege –, ao permanecer no plano da imanência da linguagem em que o sentido da proposição é independente da verdade e da falsidade. O sentido da proposição é dado pela sua constituição (donde ser possível pensar o que não acontece, o que não é o caso).

⁴¹⁹ Frege1971 - *Écrits logiques et philosophiques*, op. cit., p.173.

⁴²⁰ Na sua filosofia posterior, nos anos 34, Wittgenstein tornará a questionar este espaço etéreo em que se encontra o pensamento, numa crítica a Frege, apontando para a questão da articulação. Vide WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Big Typescript TS 213*, Edição bilingue (Alemão/Inglês), edição e tradução de C. G. Luckhart e Maximilian A. E. AUE, Blackwell Publishing, 2005, §222: «Man hat nicht den Gedanken, und daneben die Sprache. – Es ist also nicht so, daß man für den Andern die Zeichen, für sich selbst aber einen stummen Gedanken hat. Gleichsam einen gasförmigen oder ätherischen Gedanken, im Gegensatz zu sichtbaren, hörbaren Symbolen.» E, ainda, *Ibidem*, §223: «D.h.: wenn der Gedanke nicht schon artikuliert wäre, wie könnte der Ausdruck durch die Sprache ihn artikulieren. Der artikuliert Gedanke aber ist in allem Wesentlichen ein Satz.»

coisa cabe o papel da expressão do pensamento. Nas suas palavras:

Para elaborar mais precisamente o que chamo de “pensamento”, distinguirei diversas espécies de proposições [...]. Consequentemente, não chamarei pensamento ao sentido de uma proposição imperativa. É preciso também excluir as proposições optativas e as preces. Examinarei as proposições onde se comunique ou se afirme alguma coisa. Mas não levarei em conta as exclamações onde se dá livre curso aos sentimentos, aos gemidos, as suspiros e aos risos – a não ser que eles estejam destinados por convenção particular a comunicar alguma coisa.⁴²¹

Como refere Soulez, «os signos nos quais se encontram reunidos os caracteres dos conceitos, falam aos olhos, ao contrário das palavras que falam ao ouvido, donde a sua utilidade para a representatividade da estrutura do pensamento.»⁴²² A exigência de uma notação conceptual faz-se, pois, sentir de forma a assegurar a objectividade do pensamento. Nas palavras de Frege:

Não quis dar em fórmulas uma lógica abstracta, mas dar a expressão de um conteúdo por meio de signos escritos, e de um modo mais preciso e mais claro [...] do que as palavras. De facto, eu não quis criar apenas um *calculus ratiocinator* mas uma *lingua characterica* no sentido de Leibniz [...].⁴²³

A *Begriffsschrift* de Frege constituirá, deste modo, um idioma neutro exprimindo

⁴²¹ Cf. Frege 1971 - *Écrits logiques et philosophiques*, op. cit., p.174-5. Assim, para Frege, a linguagem oral detém outros aspectos considerados ainda mais equívocos como o tom de voz e o gesto. Na sua filosofia posterior, Wittgenstein irá debruçar-se exactamente neste tipo de declarações como veremos com a noção de “aspecto”, “sensação-de-se” e “ver-cómo”. O alcance destas noções para a temática da interpretação musical será objecto de desenvolvimentos na Parte III no Capítulo 3.

⁴²² SOULEZ, Antonia, *Comment écrivent les philosophes? De Kant à Wittgenstein ou le style Wittgenstein*, Paris: Éditions Kimé, 2003, p.43.

⁴²³ Cf. Frege 1971 - *Écrits logiques et philosophiques*, op. cit., p.71. Também devido à concepção da linguagem ser imperfeita, Leibniz pensou em inventar uma linguagem que possuísse uma *characteristica universalis*. A ideia de uma *Lingua Universal* possibilitaria uma expressão exacta do pensamento de forma a que «todas as investigações [que dependessem] do raciocínio se fariam pela transposição desses caracteres e por uma espécie de cálculo, o que tornaria muito fácil a invenção das coisas belas.» (Apud POMBO, Olga, *Leibniz e o Problema de uma Lingua Universal*, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, p.111). A *Lingua Universalis* possuiria, assim, a mesma clareza dos números da aritmética. Deste modo, a linguagem “conviria a toda a gente”, pela sua facilidade de aprendizagem e, por conseguinte, eliminando-se os problemas de comunicação. Apoiamo-nos aqui em Olga Pombo, que refere: «[a sua função] mais imediata será a de servir de meio de comunicação universal entre os vários povos, de simplificação do diálogo e de resolução inequívoca dos conflitos e incompreensões. Principalmente escrita, mas podendo também ser “pronunciada”, essa língua não serviria apenas, nem prioritariamente, para a comunicação universal. Como Leibniz diz em *Carta a Oldenburg de 1676*, “a escrita racional será o instrumento mais poderoso da razão e a sua utilidade mínima deverá ser a de permitir o comércio entre povos afastados pela língua.» Cf. *Ibidem*, p.112.

assim o carácter independente dos objectos lógicos e das relações entre eles, em relação aos sentidos, e logo do sujeito que conhece, isto é, um idioma no campo do conhecimento, ideografia cujos signos visam apenas substituírem-se aos conceitos sem nenhuma relação com o real – as coisas. As verdades lógicas, tidas como eternas, contêm, assim, a forma do pensamento e a forma da realidade. Ao conceber, no seu idealismo platónico, as proposições lógicas como entidades abstractas, necessárias e objectivas, colocará estas entidades no plano do pensamento e das estruturas do pensamento: o signo já não reenviará ao designado, mas antes o representará (*vertreten*) referindo-se, assim, ao próprio conceito. Donde uma *Begriffsschrift*, como notação conceptual, em que os conceitos detêm o poder de substituição, e não de representação, dos objectos, uma ideografia que se debruçará sobre os pensamentos e que garantirá a univocidade de significação e do sentido. Como refere Meyer:

É necessário construir uma linguagem formal, uma ideografia (*Begriffsschrift*) que substitua as informações fornecidas pelo contexto ao nível da linguagem falada, e não deixe lugar a nenhuma ambiguidade. [...] As relações funcionais, que constituem a estrutura profunda das frases das nossas linguagens tornam-se então transparentes [...] a cada signo utilizado corresponde apenas uma única significação.⁴²⁴

Verificamos, desde já, que os pressupostos de transparência da linguagem em Frege – com a conseqüente formalização – têm como horizonte conceptual uma ciência lógica como fundamento, num plano abstracto e destacado do real. Ao conceber as verdades lógicas como eternas, o valor de verdade da proposição é exterior à própria proposição, donde o carácter de metalinguagem, transcendente ao mundo dos factos e ao pensamento humano.

Será assim que a crítica wittgensteiniana tem como alvo o próprio estatuto ontológico da lógica e, portanto, o seu carácter de fundamento, substrato de outras verdades, isto é, a crítica debruçar-se-á sobre o «mundo cristalino dos objectos eternos que eternamente possuem estas propriedades e relações das verdades, que a lógica e a matemática lhes prescrevem»⁴²⁵, como refere Brian McGuinness. O que estará em causa na crítica à ciência da lógica como *abstractum* de objectos categoriais⁴²⁶, como se

⁴²⁴ MEYER, Michel, *Lógica, Linguagem e Argumentação*, trad. de Maria Lúcia Novais. Teorema, 1992, p.12.

⁴²⁵ McGuinness2002 - *Approaches to Wittgenstein. Collected Papers*, op. cit., p.57.

⁴²⁶ Os objectos categoriais constituem para Frege um outro plano distinto do mundo com os seus

decorressem de um conteúdo intemporal, é a noção da existência de super-estruturas, que, ao enunciarem a verdade sobre um objecto, impõem-lhes, de fora, a sua própria constituição, impedindo, assim, uma visão das relações que lhes são constitutivas.

A noção de representação do mundo tem a sua explicitação na noção da proposição como figura – *Bild*. A proposição é definida no *Tractatus* como uma figura, um modelo da realidade, (ou uma partitura onde figura o pensamento do compositor), a partir do qual acedemos ao conhecimento e representação do mundo. Ray Monk lembra que o exemplo de um modelo representativo da realidade ocorreu a Wittgenstein a partir da leitura, num jornal, do relato de um julgamento de um acidente de carro em Paris, acidente este representado em tribunal a partir de uma maquete:

Ocorreu-lhe que o modelo podia representar o acidente devido à correspondência entre as partes do modelo (as casas em miniatura, os carros e as pessoas) e as coisas reais (as casas, os carros e as pessoas). Mais tarde ocorreu-lhe que, a partir desta analogia, se pode dizer que uma proposição serve como modelo, ou figura, de um estado de coisas [*state of affairs*], em virtude de uma correspondência similar entre as partes e o mundo.⁴²⁷

A realidade, o mundo como «o conjunto inteiro dos factos»⁴²⁸, ao ser captada em figuras⁴²⁹, irá ter a sua tradução na linguagem concebida como figuração do mundo. Esta concepção é explicitada de forma clara na proposição: «Para compreender a essência da proposição pensemos na escrita hieroglífica [*die Hieroglyphenschrift*], que representa figurativamente os factos que descreve»⁴³⁰. Deste modo, a proposição é como um “tableau vivant” espelhando, como no quadro-drama, as relações entre todos os seus intervenientes – os seus movimentos, interacções e relações. As proposições espelham,

objectos físicos. Constituem assim como objectos do pensamento – e não como seus produtos – os conceitos, as proposições, os números. O objectivo da ciência lógica será o de apreender as relações existentes – e independentes do sujeito, logo, auto-subsistentes – entre estes objectos. A notação conceptual permitirá assim, para Frege, uma distinção clara entre o que diz respeito à estrutura lógica, às relações entre estes objectos categoriais – proposições lógicas e matemáticas – que, independente deste, permitem a inteligibilidade do mundo dos factos nas proposições empíricas.

⁴²⁷ Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius, op. cit.*, p.118. (Tendo como fonte a conversação tida por Wittgenstein com G.H.von Wrigt). No mesmo sentido, *TLP*, [2.] «O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas.».

⁴²⁸ *TLP*, [1.1].

⁴²⁹ *Vide TLP*, [2.1]: «Fazemo-nos figuras dos factos.»;[2.141]« A figura é um facto.»[2.12]« A figura é um modelo da realidade.» [trad. mod.].

⁴³⁰ *Ibidem*, [4.01]. [trad. mod.].

assim, os factos, os acontecimentos do mundo. A linguagem, que se constitui numa relação com o mundo, encerra em si mesma a possibilidade de se referir a ele. Ora, esta possibilidade só é exequível se houver uma estrutura que possibilite um isomorfismo entre a natureza do mundo – o mundo físico – e a natureza da linguagem. Ora, para esta correlação ser possível é necessário algum elemento comum entre o que é representado e a representação – o facto e a figura. Nas suas palavras, «o facto tem que ter, para ser figura, alguma coisa em comum com o que é representado figurativamente»⁴³¹. À articulação entre as coisas, entre os elementos que constituem o facto do mundo, como o acidente de carro ou o pensamento do compositor, corresponde assim a articulação presente na estrutura da linguagem ou na partitura musical. Será esta estrutura interna ao facto no mundo e à proposição que permitirá a inteligibilidade da proposição como figura, isto é, constituirá a sua condição de *dizer*, ser uma proposição com sentido.

Na proposição – que é uma figura – os elementos estão conectados de uma certa forma que é representativa do modo como as coisas se relacionam entre si no mundo: assim, as palavras – como os neumas musicais – estão dispostos de tal forma na proposição, numa articulação, que é possível a conexão da figura com a realidade. Dito de um outro modo, a estrutura que se mostra numa proposição – a articulação – é uma conexão, coordenação interna, que permite espelhar o facto do mundo: uma árvore no meio de um jardim diz «que “a” está numa certa relação com “b”, diz que aRb.»⁴³²

Estas coordenações são apelidadas de forma sugestiva como “antenas”⁴³³. Significativamente, o termo alemão é *Fühler*, do verbo sentir [*fühlen*], tal como a expressão portuguesa “estar com as antenas no ar” indica um estado de atenção mais sensível. Pela “sensibilidade das antenas”⁴³⁴, a proposição *chega* até ao mundo⁴³⁵, ou seja, a proposição toca a realidade – como uma seta – e, assim, vemos o mundo na

⁴³¹ *Ibidem*, [2.16].

⁴³² *Ibidem*, [3.1432].

⁴³³ *Ibidem*, [2.1515]: «Estas coordenações [*Zuordnungen*] são como as antenas [*Fühler*] dos elementos das figuras, com as quais a figura toca a realidade.» [trad. mod.]. A tradução de *Fühler* por “antenas” não nos satisfaz por não exprimir plenamente o sentido táctil de *contacto*, o de um tocar no próprio objecto tão importante para Wittgenstein. As várias possibilidades como “tentáculos”, “sensores”, “sonda”, também não nos pareceram adequadas. Resolvemos manter a tradução de “antenas”, ressaltando, no entanto, este carácter, que nos parece importante.

⁴³⁴ Ou como a sensibilidade dos “pauzinhos” dos caracóis (uma outra tradução que encontramos para *Fühler*) que quando os tocamos – ou quando eles entram em contacto com o mundo humano –, se recolhem.

⁴³⁵ *TLP*, [2.1511] :« A figura está *assim* em conexão com a realidade; chega até ela.».

proposição. É desta forma que «a proposição é o sinal proposicional [*Satzzeichen*] na sua relação projectiva com o mundo.».⁴³⁶

O que permitirá a proposição ser signo proposicional – *Bild* – reside nesta forma lógica que permite a representação, numa escrita simbólica, das relações, articulação, entre os elementos: «[o] sinal proposicional é constituído, pelo facto de os seus elementos, as palavras, nele se relacionarem de um determinado modo e maneira. O sinal proposicional é um facto.»⁴³⁷

Que os elementos da figura se relacionam entre si de um modo e uma maneira determinados representa que as coisas se relacionam assim entre si. Chame-se a esta conexão dos elementos da figura, a sua estrutura, e à sua possibilidade, a forma da sua representação figurativa (*Abbildung*).⁴³⁸

A forma da representação figurativa é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da figura.⁴³⁹

Neste sentido, há uma forma de representação figurativa – *die Form der Abbildung* – que obedece a uma aferição, cujos elementos estão em conexão, estabelecendo relações, com os objectos da realidade, referindo que esta forma pictórica «[é] como uma régua aposta à realidade»⁴⁴⁰. Como refere Monk, «estes factos – estas relações que existem entre os objectos – são espelhadas, retratadas, pelas relações entre os símbolos da proposição.»⁴⁴¹ Deste modo, como justificação da condição da possibilidade deste isomorfismo entre a figura – o signo proposicional – e o facto do mundo, introduz a noção da forma lógica: «O que cada figura, qualquer que seja a sua forma, tem que ter em comum com a realidade para a poder de todo representar figurativamente [...] é a forma lógica, isto é a forma da realidade.»⁴⁴² Ao mesmo tempo, a *Abbildung* estabelece uma relação de verticalidade entre o representado – o objecto – e o que é representante – a proposição. O método de projecção assenta, assim, na

⁴³⁶ *Ibidem*, [3.12].

⁴³⁷ *Ibidem*, [3.14].

⁴³⁸ *Ibidem*, [2.15].

⁴³⁹ *Ibidem*, [2.151].

⁴⁴⁰ *Ibidem*, [2.1512].

⁴⁴¹ Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., p.129.

⁴⁴² *TLP*, [4.021].

analogia, na «semelhança interna entre estruturas diferentes»⁴⁴³.

O mundo consiste em factos – e não coisas como sons isolados – concatenados numa certa ordem e é a lógica inerente às relações entre as coisas que as dispõe de um certo modo: *so und so* – deste e daquele modo. De facto, a noção de *Abbildung* tem um paralelismo na ordem lógica a que obedece a estrutura do texto musical. Wittgenstein dirá posteriormente, nas *Investigações Filosóficas* que a compreensão de um poema ou de um tema musical é «aquilo que só estas palavras, por esta ordem [*in diesen Stellungen*], exprimem.⁴⁴⁴». Deste modo, a expressividade da frase – musical ou do poema – é dada pelo modo interno de constituição⁴⁴⁵, o que faz com que a posição de cada elemento não seja arbitrária.⁴⁴⁶ A proposição – como um tema musical – partilha desta lógica desta relação estrutural que existe no mundo. A representação figurativa do mundo na linguagem reside nesta forma lógica – *a priori* e indizível – comum a ambas estruturas: linguagem e mundo. É assim que a *objectividade*, que reside nas relações internas expressas na sintaxe musical, toma todo o seu fôlego na relação entre linguagem e mundo, na noção de *projectão* cuja analogia é do âmbito musical no *Tractatus*:

O disco fonográfico, o pensamento musical [*der musikalische Gedanke*], a notação musical, as ondas sonoras, todos eles estão uns para os outros naquela relação interna de representação figurativa que é a que existe entre a linguagem e o mundo. A construção lógica é comum a todos eles. [...] ⁴⁴⁷

A relação interna aqui expressa diz respeito a vários planos: do plano do pensamento, do compositor, à sua tradução no plano escrito – a partitura –, à sua transformação em interpretação, por sua vez transcrita para as estrias de um objecto reproduzível – o disco fonográfico até ao plano físico – a sua audibilidade permitida pelas ondas sonoras. É de notar que *der musikalische Gedanke* é uma expressão também empregue por Schoenberg na sua obra *Stil und Idee*, o que sem dúvida se insere no

⁴⁴³ *Ibidem*, [4.0141]. Isto é, entre linguagem e mundo.

⁴⁴⁴ *Inv. Fil.*, §531.

⁴⁴⁵ Em afinidade com o que Hanslick refere por *conveniência intrínseca*, como veremos num passo adiante.

⁴⁴⁶ Plano de uma expressividade intransitiva da qual daremos conta na Parte III – Capítulo 3, desta dissertação.

⁴⁴⁷ *TLP*, [4.014].

contexto hanslickiano comum a ambos. No seguimento da proposição [4.014], a lei da projecção [*das Gesetz der Projektion*] entre disco fonográfico, sinfonia, partitura, é apresentada como uma regra de tradução:

No facto de haver uma regra geral, pela qual o músico pode extrair a sinfonia da partitura, através da qual se pode deduzir a sinfonia das estrias do disco fonográfico, e segundo a primeira regra de novo a partitura, nisso justamente consiste a semelhança interna entre estruturas diferentes. E essa regra é a lei da projecção [*das Gesetz der Projektion*], que projecta a sinfonia na notação musical. É a regra da tradução da notação musical para a linguagem do disco fonográfico.⁴⁴⁸

Reparemos que em Hanslick, a obra musical não é descoberta mas inventada, produzida através de uma analiticidade, e não apreendida como um “objecto” do pensamento. A apresentação – também uma tradução – efectua-se num “programa em tons”⁴⁴⁹:

Esta actividade criadora é inteiramente analítica. Uma ideia musical nasce primitivamente na fantasia do compositor que a vai elaborando – formam-se e agregam-se cada vez mais cristais –, até que insensivelmente se encontra diante dele a figura [*die Gestalt*] da estrutura integral [*des ganzen Gebildes*] nas suas formas principais [...]. O compositor não pensa na apresentação [*Darstellung*] de um conteúdo determinado. [...]. A sua composição torna-se então a tradução de um programa em tons [*Uebersetzung eines Programms in Töne*], que sem tal programa ficariam incompreensíveis [*unverständlich*].⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ *Ibidem*, [4.0141].

⁴⁴⁹ No contexto musical, o tom (como explicitaremos de uma forma mais desenvolvida num passo à frente), pressupõe relações harmónicas entre os sons. Em Hanslick, a referência é, na maior parte das vezes *Ton* enquanto em Wittgenstein o emprego é mais variado – “Klang”, “Ton”. Na primeira formulação de tema musical no *TLP*, a palavra empregue é “Ton” (no plural): «[...] Wie das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen». Cf. *TLP*, [3.141]. Sublinhado nosso. Se bem que, variadas vezes, “som” possa ser empregue significando o contexto tonal, a noção de articulação musical pressupõe o tom (numa melodia cantada com ou sem uma textura harmónica), no sentido exacto em que desenvolvemos essa noção, efectuando assim a distinção em relação aos sons no mundo físico (os sons no quotidiano assim como os sons produzidos por um pássaro). Wittgenstein tem uma análise fina desta noção nas suas *Lectures em Cambridge* nos anos 30 e que nos permite desenvolver esta linha de pensamento. A título de exemplo, recordamos as suas palavras já citadas na nossa Introdução: «“Porque é que esta nota é absolutamente necessária? Uma explicação seria algo como isto: se escreveres fora do tom em acordes, verás a que acorde pertence a nota. Isto é, indica, no momento da colocação lado a lado [acordes e melodia], uma determinada harmonia.”». Cf. *Lectures Moore*, «May Term, 1933», p. 358.

⁴⁵⁰ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.49. Sublinhado nosso. [trad. mod.].

A composição – pensamento ou ideia musical – que se insinua⁴⁵¹ no compositor tem a sua tradução – isomórfica – através das suas relações modais, rítmicas e harmónicas. O carácter arquitectural que se dá a ver na partitura permite que falemos em *frases* musicais, que dividamos por *secções*, *partes*, numa analogia com a sintaxe gramatical da linguagem. Este carácter arquitectónico – do *dis-curso* musical – obedece a uma necessidade lógica – a lógica musical – que sustenta as partes, as secções, as frases: o “interior da música” é este *discorrer*, esta *forma* arquitectural à vista na partitura, diante de nós, do ouvido, do sentido interno. Este isomorfismo tem também um alcance que é explicitado por Antonia Soulez:

A música apresenta-se para Wittgenstein, no tempo do *Tractatus*, como o paradigma maior que ajuda a compreender o estatuto – inexplicável – das “relações internas”, isto é, a irrepresentabilidade lógica da forma de representação daquilo que é representado pelos símbolos representantes (relações funcionais, ex. «aRb»). Através disto, a música mostra *sem dizer* esta forma comum.⁴⁵²

Hanslick dirá no seu *Do Belo Musical*: «Quando se quer expor a alguém o "conteúdo" de um motivo, há que tocar-lhe o próprio motivo.»⁴⁵³ Isto é, trata-se de um mostrar-se, e não de uma operação de desocultamento que pressuporia uma opacidade, um penetrar num fundo que subjaz e permanece escondido. Mas se a música “mostra sem dizer esta forma comum”, a linguagem mostra *dizendo*: a essencialidade da linguagem no *Tractatus* não traz consigo nem uma meta-linguagem nem uma infra-linguagem, que residiria nas profundezas da linguagem. É a própria linguagem lógica – o “comum” entre proposição e mundo – que se dá a ver à superfície, *mostra-se* e, ao *mostrar-se*, compreendo o sentido da proposição. Como refere Meyer:

A reflexão sobre a linguagem não é construção e sobre-imposição mas análise. Analisar a linguagem é decompô-la a partir de si mesma, deixá-la desvelar-se não lhe impondo nenhuma estrutura profunda projectada do exterior, a partir de uma meta-linguagem

⁴⁵¹ Wittgenstein dirá nas *Vermischte Bemerkungen* [MS 137 67a:4.7.1948], p.83: «Uma frase musical [...] [e]ntra de mansinho [*schleicht*] na minha vida. Torna-se parte de mim.» .

⁴⁵² SOULEZ, Antonia, *Pourquoi la musique chez Wittgenstein*, <http://www.academia.edu/7830376/I>. Itálicos nossos.

⁴⁵³ E. Hanslick, *Do Belo Musical*, *op. cit.*, p. 104. Também nas *Aulas e Conversas* (um escrito posterior, de 1938) encontramos a mesma problemática acerca da exposição de um conteúdo. Citamos um exemplo, agora, em relação à pintura: «O erro parece-me residir na ideia de descrição. [...] não é de modo nenhum possível transmitir a impressão através das palavras, seria preciso pintar de novo.». Cf. *AC*, pp.74-75.

impossível [...].⁴⁵⁴

A necessidade de uma nova linguagem simbólica inscreve-se assim na problemática hanslickiana de uma linguagem musical a-referencial, pura e absoluta: a lógica cuidará de si-própria⁴⁵⁵ e, tal como a música instrumental⁴⁵⁶ cuidará da sua própria essência – dos sons que, ao soarem, mostram a sua lógica interna –, também a linguagem simbólica delimitará o campo semântico da linguagem⁴⁵⁷, a possibilidade de constituição de uma proposição bem formada, isto é, com sentido.

Assim, como a música – que não diz nada por ser a-representativa na formulação hanslickiana –, as proposições da lógica não podem enunciar uma verdade sobre algo (e logo extrair as leis do ser “verdade” no sentido freguiano), «[...] as proposições da Lógica nada dizem»⁴⁵⁸ preenchendo, no entanto, as condições de possibilidade de se poder dizer algo de verdade (verdade e falsidade) sobre o mundo. Isto é, sendo tautologias⁴⁵⁹, as proposições da lógica são vazias de conteúdo mas, se se pode dizer alguma coisa com sentido acerca do mundo, é porque o que se comunica está assente sob a forma lógica que é a condição da relação entre o mundo e o que é dito.

Se Wittgenstein refere no *Tractatus* que «as teorias que deixam que uma proposição da lógica pareça ter conteúdo são sempre falsas»⁴⁶⁰, por sua vez Hanslick tinha declarado que o «compositor não pensa na apresentação [*Darstellung*] de um conteúdo determinado. Se o fizer põe-se num ponto de vista equívoco [*falschen Standpunkt*]»⁴⁶¹.

Podemos agora compreender, como a filosofia ao efectuar uma crítica da linguagem tem como eixo fundamental a necessidade de dar a ver na proposição o que

⁴⁵⁴ Meyer1992 - *Lógica, Linguagem e Argumentação*, op. cit., p.50.

⁴⁵⁵ *Cadernos*, [26.4.15], p.66: «Temos de saber como é que a linguagem cuida de si própria».

⁴⁵⁶ Vide Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.30: ««Escolhemos intencionalmente *movimentos instrumentais* [...] pois só ela é a arte pura, absoluta, dos sons.»

⁴⁵⁷ Tomaremos entre mãos esta delimitação ao abordarmos a questão da análise da linguagem *versus* a análise musical no Capítulo 3 desta Parte.

⁴⁵⁸ *TLP*, [6.11]: «Assim, as proposições da Lógica nada dizem. (São proposições analíticas)».

⁴⁵⁹ *Ibidem*, [6.1]: «As proposições da Lógica são tautologias».

⁴⁶⁰ *Ibidem*, [6.111]: «[...] teorias que deixam que uma proposição da Lógica pareça ter conteúdo são sempre falsas.»

⁴⁶¹ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.49. Sublinhado nosso. [trad. mod.]

nela *se mostra, como a sua essencialidade*⁴⁶² – a sua estrutura fundamental, pois «[a] proposição constrói um mundo com a ajuda de um andaime (armação) [*Gerüsts*] lógico.»⁴⁶³ Este andaime sustenta assim a possibilidade do mundo poder ser configurado numa compreensão e desta compreensão poder ser dita. Por outras palavras, a forma lógica é a condição de dizibilidade do mundo na linguagem, mostrando-se numa *clara* transparência que decorre não de uma explicação acerca da linguagem, e que seria ainda um outro modo de dizer a forma de ligação da linguagem ao mundo, mas é ínsita à linguagem. A investigação wittgensteiniana é, por isso, interna à linguagem: a lógica mostra-se na linguagem – *como o que está diante dos olhos*⁴⁶⁴ – como a sua estrutura. Como afirmará Wittgenstein, «O meu método não é separar o duro do mole, mas ver a dureza do mole»⁴⁶⁵, ou seja, não destacar o lógico – a estrutura da linguagem – e colocá-lo como super-estrutura, mas ver o lógico na linguagem, numa primeira intuição da inseparabilidade entre um interior [a armação] e exterior [o signo proposicional]. A notação simbólica exigida por Wittgenstein, como notação ideal, como sistema de signos – *Zeichensystem* –, tem assim em vista a apreensão da lógica da linguagem e não a apreensão imediata do pensamento.

Nestes termos, a nova linguagem simbólica possibilita uma determinação dos limites do que pode ser dito com sentido, ao inspeccionar a forma lógica que se mostra em toda e qualquer proposição, ao invés de uma determinação dos limites do domínio das asserções verdadeiras ou falsas, como operam Frege e Russel, ao tomarem a lógica como ciência de objectos eternos, fundamental para a afirmação de verdades.

A crítica de Wittgenstein a Frege interessar-nos-á, assim, pelos aspectos musicais que dela decorrem, pois é nossa convicção, na esteira de Antonia Soulez, que Wittgenstein «[irá reter de Hanslick] a ideia de uma lógica da frase musical para a qual

⁴⁶² No *Tractatus*, a concepção essencialista da linguagem vai de mãos dadas com a questão de uma autonomia da linguagem. Assistiremos, no seu pensamento posterior, a um deixar cair da noção essencialista tractariana com consequências para a concepção de uma autonomia da linguagem.

⁴⁶³ *TLP*, [4.023]

⁴⁶⁴ A asserção “estar diante dos olhos” tem uma elucidação nas *Vermischte Bemerkungen*, [MS 109 200:10-5.11.1930]: «As coisas estão mesmo à frente [ante] dos nossos olhos, e não cobertas por qualquer véu. É aqui que a religião e a arte se separam.». Como referirá acerca do poema de Uhland, o inexpressivo do poema está no que se exprime – e não oculto [*Vide Coda* nesta Parte]. É assim que na distinção entre dizer e mostrar a forma lógica – como o inexpressivo – está *diante dos olhos*, se soubermos ver.

⁴⁶⁵ *Cadernos 14-16*, p.68 / *Nachlass*, [Ms 102: 1.5.15, p.82r].

a denominação de “sintaxe” não é deslocada»⁴⁶⁶, sintaxe essa que constituirá o mote da crítica às teses do pensamento fregeano (e russeliano) como apresenta no *Tractatus*.

De facto, a concepção de uma autonomia da linguagem – com a noção intrínseca de *relações internas* [*interne Beziehungen*] como constitutivas da linguagem – tem, assim, uma afinidade com a concepção da autonomia da linguagem musical instrumental, tal como foi desenvolvida por E. Hanslick na sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*⁴⁶⁷. Vejamos os passos da explanação por Wittgenstein:

Mas é a *linguagem* a *única* linguagem? Por que é que não deve haver um modo de expressão com o qual posso falar [*reden*] acerca da linguagem, de tal forma que esta me possa parecer em coordenação com outra coisa?

Admitamos [*annehmen*] que a música era um tal modo de expressão: então, em qualquer caso, é característico da *ciência* que *nenhuns* temas musicais nela ocorram.

Como é que a linguagem é única?⁴⁶⁸

O grande problema em torno do qual gira tudo o que escrevo: haverá *a priori* uma ordem no mundo, e se sim, em que consiste?⁴⁶⁹

Neste conjunto de frases escritas nos seus *Cadernos* preparatórios ao *Tractatus* está bem à-vista uma das suas intuições fundamentais⁴⁷⁰ que percorrerá todo o seu pensamento⁴⁷¹ e que dirá respeito a uma inseparabilidade entre um interior e exterior – entre a linguagem e o mundo. O que está presente é a coordenação entre duas esferas que não implique um modo de expressão exterior e que permita compreender o modo como a linguagem representa o mundo: a recusa, e crítica, da existência de metalinguagens implica uma concepção em que “a *linguagem* [é] a *única* linguagem” ou seja, que encontre em si-própria a sua possibilidade de dizer, a sua própria

⁴⁶⁶ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.33.

⁴⁶⁷ Cf. Capítulo 1 desta Parte.

⁴⁶⁸ *Cadernos 14-16*, pp.78 [29.5.15]. [trad. mod.].

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.80 [1.6.15].

⁴⁷⁰ Corroborando o que referimos anteriormente (*vide* p.16, nota 40) ao citarmos Wittgenstein quando declara: “As minhas ideias fundamentais ocorreram-me logo muito cedo, na vida”. *Apud*, Drury1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, «Preface», op. cit., p.ix.

⁴⁷¹ No *Tractatus* a inseparabilidade dá-se a ver na ausência de fundamento – a forma lógica, como veremos, *mostra-se*, está à vista, e não como um substracto à espera de ser revelado. Esta percepção acompanhá-lo-á na sua filosofia posterior, exprimindo na *Über Gewissheit*: «E destes alicerces [*Grundmauer*] pode-se quase dizer, que são sustentados pela casa toda.» Cf.; *UG/OC*, §248.

objectividade.

Que a música não seja considerada, igualmente, uma meta-linguagem tem um alcance que importa elucidar. De facto, uma meta-linguagem implica a enunciação de uma verdade sobre alguma coisa, numa linguagem que a transcende. Ora, é a natureza da música como vazia de conteúdo – numa remissão a Hanslick – que permite a Wittgenstein referir-se ao *tema musical como uma tautologia*⁴⁷². O que está presente na música – e que é relevante para Wittgenstein – é a sua constituição interna – a sua forma – ser de tal ordem que permite constituí-la como um *símile* da constituição interna da linguagem. Ou seja, a música expressa por lhe ser ínsita uma lógica relacional, isto é, na medida em que expressa relações sem necessitar de uma linguagem que lhe permita *parecer estar em coordenação com outra coisa*. Se no campo da lógica a significação diz respeito às relações entre os termos, como veremos, é a esta estrutura relacional, própria da música, que não aponta para nada, para nenhum conteúdo, que Wittgenstein fará apelo. De facto, podemos dizer que é da emancipação da música instrumental – e da ausência da “necessidade” da palavra quer em forma de poema ou ideia – que a natureza da música ganha o seu relevo como “pensamento”. Deste modo, o *pensamento musical* – e não por acaso Wittgenstein se refere ao *der musikalische Gedanke* na proposição em que introduz o paradigma das relações internas⁴⁷³ – detém a sua própria verdade, objectividade, no sentido freguiano. O *Gedanke* é, assim, devedor da objectividade do pensamento, de cujas leis – o ser da verdade em Frege – a lógica se deve ocupar. Antonia Soulez irá bem notar que «[é] pois a uma certa lógica que o exemplo da música é capaz de nos reenviar na medida em que ela visa “a verdade”»⁴⁷⁴

Qual é a constituição interna da música, que interessará a Wittgenstein de tal modo que esta constitua o paradigma de *uma linguagem que é única*?

E, por outro lado, como na explicitação da condição de possibilidade da linguagem, como uma possibilidade imanente, uma essência que não está fora-de-si própria antes lhe é constitutiva intrinsecamente, se pode explicitar a essência da música de modo a que «[o] conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao

⁴⁷² *Cadernos*, [Ms 102: 4.3.15, p.67r], p.61: «A melodia é uma espécie de tautologia, é fechada em si mesma; satisfaz-se a si mesma.»

⁴⁷³ *TLP*, [4.014]. Proposição que abordaremos mais à frente.

⁴⁷⁴ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.57.

conhecimento da essência da música»⁴⁷⁵ ? E em relação a esta interrogação, refere Paulo Ferreira de Castro, que «deve ter parecido óbvio a Wittgenstein que ambas, música e linguagem, tivessem igualmente de responder perante a lógica – à única e mesma lógica [...]»⁴⁷⁶.

Detenhamo-nos nesta constituição interna da música – a sua estrutura – para, num segundo passo, abordarmos o paralelismo efectuado por Wittgenstein entre a lógica da linguagem e a lógica musical⁴⁷⁷.

Ao perguntarem a Schumann, «do que é que a música era expressão, [Schumann] sentou-se ao piano e tocou a peça outra vez, dizendo “Isto!”»⁴⁷⁸. Ora, este “Isto!”, *busílis* da questão interpretativa musical, é formulado em Hanslick como o «íntimo das obras [e é] a partir das leis do seu próprio organismo [que se poderá] explicar *que* conteúdo é o seu [o *íntimo* da obra], *em que* consiste a sua beleza.»⁴⁷⁹ Estas *leis do próprio organismo musical* referirá Hanslick fundam as conexões e afinidades electivas misteriosas que habitam a música:

Todos os elementos musicais se encontram entre si em conexões e afinidades electivas misteriosas, fundadas em leis naturais. Estas afinidades electivas, que dominam o ritmo, a melodia e a harmonia de um modo invisível, exigem o seu cumprimento na música humana e qualificam de arbitrária e feia toda a combinação que lhes é contrária.⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ Cadernos, [Ms 102: 7.12.15, p.66r].

⁴⁷⁶ Cf. Castro2006 - *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, op. cit., p.228.

⁴⁷⁷ P. Ferreira de Castro nota bem como a «[...] a sistemática exploração desta espécie de paralelo “estrutural” entre música e linguagem ocupa um lugar proeminente na história da linguagem musical alemã, graças ao trabalho dos autores do séc. XVII-XIX como Mattheson, Riepel, Koch e Forkel, que foram largamente responsáveis pela “definitiva” transplantação do conceito gramático e retórico de *Satz* no domínio musical, como designação para o equivalente musical da unidade sintáctica.» in *Ibidem*, pp.228-229. Para uma maior esclarecimento desta filiação – e origem – remeto ainda para, *Ibidem*, pp. 229-230.

⁴⁷⁸ Cf. Ridley1995 - *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, op. cit., p.49.

⁴⁷⁹ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.19: «Há quem se afigure ao efeito incerto dos fenómenos musicais em vez de penetrar no íntimo das obras e de, a partir das leis do seu próprio organismo, explicar *que* conteúdo é o seu, *em que* consiste a sua beleza.» Também aqui verificamos a influência do pensamento do romantismo alemão. Lembrando, novamente, como a teoria do classicismo germânico estava imbuída desta normatividade da harmonia clássica musical. *Vide* Capítulo 1 desta Parte.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p.44. Não nos ocupemos, por ora, do juízo estético implícito. Repare-se, ainda, em relação às afinidades misteriosas: «[vivem], embora não na forma da consciência científica, instintivamente em todo o ouvido culto [*gebildeten Ohr*] que, por conseguinte, percepção o orgânico, o carácter racional [*Vernunftgemäße*] de um grupo de sons ou o seu carácter absurdo e não natural mediante a simples contemplação, sem que um conceito lógico subministre o critério [*Maßstab*] ou o *tertium comparationis*.» *Ibidem*, p.44.

As afinidades electivas exprimem, pois, a inteligibilidade do tema musical, as suas conexões, que Hanslick referirá como uma “conveniência intrínseca” [*die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*]:

A beleza de um simples tema independente manifesta-se no sentido estético com aquela imediatividade que não suporta qualquer outra explicação a não ser, quando muito, a conveniência intrínseca da manifestação [*die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*], a harmonia das suas partes, sem referência a um terceiro que exista no exterior.⁴⁸¹

A “conveniência intrínseca da manifestação”, isto é os sons na sua conformação, tem logo inerente um elemento que permite a distinção em relação a uma sequência sonora por agradável que seja – um som que se sucede a outro num trinado de um pássaro. Por sons numa conformação, entende Hanslick o que faz a música ser música, isto é, os tons – *Tönen*. Ora, o que é um tom? Ensaaiemos uma resposta que nos permita determinar o alcance musical da questão das relações internas em Wittgenstein.

As formas sonoras movem-se e este *movimento* não é um movimento sonoro qualquer – tem uma direcção que se ouve. Por si próprios, os sons – como pura manifestação sonora – não sobem, nem descem, nem se organizam num modo da espacialidade sonora, ou seja, não vão para lado nenhum, não têm direcção. Mas pela música, experienciamos, de facto, um espaço sonoro organizado e, por um acto imaginativo, ouvimos os sons a irem em direcção a outros, antecipando e preenchendo esse encontro – já sabemos como vai terminar, por exemplo, no “fechamento” de uma cadência, ou até mesmo ao sermos surpreendidos por uma reviravolta, esta só é percebida como tal, pela própria antecipação (que fica sem preenchimento como no caso das “cadências picardas”⁴⁸² tão características dos finais das fugas de Bach). Os sons, ao responderem uns aos outros, ultrapassam a mera causalidade de uma sequência sonora e é esta “conveniência intrínseca” que se mostra na passagem de uma sequência a uma articulação com vida própria, transformando-os em sons musicais, em tons. Como refere Scruton, «[o] nosso sentido de uma sintaxe musical não é uma substituição gradual de componentes sintacticamente equivalentes, mas antes um contexto de *afinidade* entre tons. Certos elementos pertencem uns aos outros [...]». ⁴⁸³

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.45. [trad. mod.].

⁴⁸² Cadência toma o nome de “picarda” – *picardia* – por terminar no modo maior, ao invés do tom menor na qual foi composta.

⁴⁸³ Cf. Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit. p.186. *Ibidem*, pp.39-40: «Ouvir um som envolve

Os tons são essa objectividade estranha e difícil de entender, que permite ouvir qualidades, forças próprias (como o som a “descer” ou “subir”⁴⁸⁴ ou é como um som quente ou uma tonalidade triste), mas que dificilmente podemos afirmar.

Harmonia (*ἀρμονία*) ou trama invisível, em palavras de Heraclito⁴⁸⁵, têm várias traduções na harmonia musical como é o caso da lei da “progressão harmónica” que nos faz perceber a condução – o movimento – do tema musical, assim como a “modulação” ou a “resolução à tónica”, elementos musicais que, na sua “conveniente” articulação, nos permitem a compreensão musical. O que preside, como fundamento a esta articulação, a *conveniência intrínseca da manifestação*, são certas «leis básicas primitivas que a natureza implantou na organização do homem e nas manifestações sonoras externas»⁴⁸⁶. Também Novalis referirá que «[*die*] musikalischen verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur sein.»⁴⁸⁷. Estas leis, tomadas como naturais por Hanslick, constituem, assim, um *comum* à natureza auditiva

o exercício do ouvido que provoca uma capacidade acústica. [...] Mas ouvir música envolve uma capacidade que só os seres racionais têm. Nós devemos ser capazes de ouvir uma ordem que não contém nenhuma informação acerca do mundo físico, permanece separada dos processos de causa e efeito e que é irredutível a uma organização física.»

⁴⁸⁴ Scruton dá-nos uma penetrante distinção entre o espectro da “altura dos sons”, «como um continuum de frequências, que ordena os sons de acordo com o processo que os produz» e o espaço sonoro musical que, dentro deste *continuum* sonoro impõe uma força com o «arranjo de padrões discretos de intervalos.». Cf.: *Ibidem*, p.22.

⁴⁸⁵ Heraclito, fragmento 207: «Uma trama [*ἀρμονία*] invisível é mais poderosa que uma visível» *apud* KIRK, G. S., RAVEN J. E., SCHOFIELD, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca, 4ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp.198-199. De sublinhar que no fragmento 208 é dito: «A natureza [*φύσις*] gosta de se ocultar», *Ibidem*. Sigo a tradução de G. Colli para as palavras de *ἀρμονία* (trama) e de *φύσις* (natureza). Cf. COLLI, Giorgio, *La Sapienza greca III – Eraclito*, Adelphi Edizioni, 2010: «"La trama nascosta è più forte di quella manifesta" [14 (A20)] e "Nascimento ama nascondersi" [14 (A92)]», p. 14 e p. 90, respectivamente.

Vide em relação a esta tradução de Colli, as palavras de M. Filomena Molder: «[...] a palavra latina *natura* vem de (*g*)*nascor*, e entre os Gregos, a palavra *physis*, cujo radical é *phy*, tinha justamente o mesmo sentido de nascimento, de proveniência. Num dos seus fragmentos mais conhecidos, diz Heraclito: “a natureza gosta de esconder-se”. Porém, na versão de Giorgio Colli (*La sapienza greca III*), *physis* é traduzida por nascimento, uma tradução cuja exactidão abre uma claridade inesperada sobre o enigma que está em causa no fragmento. [...] Demoremo-nos no fragmento heraclítico: “O nascimento gosta de esconder-se”, quer dizer, a natureza é um excesso, um puro e continuado aparecimento que se oculta. Há um aspecto enigmático na natureza que nos é comum, mas há um outro aspecto enigmático da ocultação da natureza que não nos é comum. Numa frase muito simples, a natureza é nascimento, nós nascemos. Esta é a diferença.» Cf. MOLDER, Maria Filomena, “A Inactualidade de Goethe: Uma Descoberta Nietzscheana”, in AAVV, *Sujeito, decadence e arte: Nietzsche e a modernidade*, Scarlett Marton, Maria João Mayer Branco, João Constâncio (coords.), Tinta da China, Lisboa / Rio de Janeiro, 2014, pp. 311-312.

⁴⁸⁶ Hanslick 1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.44. [trad. mod.].

⁴⁸⁷ NOVALIS, *Fragmentos*, trad. e desenhos de Rui Chafes, 2ª ed., Assírio & Alvim, 2000, p.119: [As relações musicais parecem-me ser, na verdade, as relações fundamentais da Natureza.]

do humano e à natureza da manifestação sonora.⁴⁸⁸ De facto, a progressão dos harmónicos – com a tensão que lhes é própria, como facto sonoro natural, tem uma relação com as leis musicais da consonância e da dissonância na estruturação da tonalidade. Assim, para Hanslick, «as concepções de consonância e dissonância da harmonia clássica espelham «[...] as combinações sonoras em cujas relações se baseia o Belo musical [...]»⁴⁸⁹. E, deste modo, referir-se-á, assim, à «lei originária da “progressão harmónica” [que] traz em si o germe dos desenvolvimentos mais importantes e a explicação [...] das diferentes relações musicais.»⁴⁹⁰. De facto, a progressão das várias harmonias (os acordes) exemplifica o que se entende por sintaxe musical como não apenas o que está “certo” ou “errado” na relação de um acorde com o que lhe antecede e o que lhe sucede (como, por exemplo, nas suas funções harmónicas – função de dominante ou de sensível – dentro de uma tonalidade), mas também a envolvimento no contexto maior de uma tonalidade com as várias harmonias, que a negam (como acontece na música de Debussy e na de Poulenc, por exemplo).

A noção de movimento é crucial para percebermos o que são as relações internas na música e, logo, para compreendermos o aspecto central que esta noção desempenha, no pensamento do *Tractatus*. De facto, o movimento musical é inexplicável e inexprimível e, no entanto, nós ouvimos um som que se prolonga no outro – ele mostra-se à percepção auditiva. Sem movimento – esta força que nos move *movendo* os sons – não haveria música, pois não haveria uma articulação entre uma expectativa e um preenchimento. Dissemos que os tons têm a sua força própria e ouvi-la – a essa força – constitui o «objecto intencional da percepção musical»⁴⁹¹. É neste sentido que Fernando Gil vem ao nosso encontro ao referir que «Wittgenstein descreve o preenchimento da expectativa como sendo uma “relação interna” estabelecida por uma “gramática”. Constituindo uma operação “gramatical”, o preenchimento é um acto *intencional*, nem

⁴⁸⁸ Notemos de passagem, as palavras de Fernando Gil ao referir que Wittgenstein (já na sua filosofia posterior) «no contexto da tese da autonomia da gramática [*Cursos de Cambridge* 1932-35], explica que, apesar da diferença radical entre leis da natureza (que são factos da experiência) e regras (que se reportam ao simbolismo), existe uma “conexão íntima” entre umas e outras.» Cf. Fernando Gil, "Expectativa e Preenchimento" in GIL, Fernando, *Modos da Evidência*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998, p.67. O tema das regras em relação à autonomia da linguagem, no contexto musical, será abordado na Parte III, Capítulo 2.

⁴⁸⁹ Hanslick 1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.45.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.44.

⁴⁹¹ Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.20.

físico nem psicológico.»⁴⁹² Pertence, de modo próprio, à música – como sua propriedade interna – a sua articulação em tons. No *Tractatus*, Wittgenstein referirá que «[u]ma propriedade é interna, quando não é pensável que o seu objecto não a possua.»⁴⁹³

Assim, por a música não pertencer ao mundo dos factos, ao mundo físico – constituindo um *inexpressivo* como a forma lógica – é que os seus temas não podem ocorrer nas proposições científicas. Uma descrição científica não distingue entre o fenómeno sonoro de um trinado de um pássaro e o fenómeno sonoro de uma melodia de Mozart. Ou seja, a melodia – o tema musical – não é uma mistura de notas ou sequência de sons. Ouvimos um tema musical não de uma forma acústica, como se fosse o efeito da vibração do ar provocada por um objecto, no caso, o instrumento musical. No tema musical, o tom é percebido como um “objecto terciário”, como um *qual*, e nele ouvimos uma organização e ordem que lhe é próprio, numa causalidade intrínseca própria dos tons que constituem a sua ordenação na sua própria autarcidade irreductível a elementos exteriores: por um lado, o tom – o som musical – não nos informa sobre o mundo físico e, por outro, mais fundamental, a causalidade que lhe é intrínseca tem um sentido imediato, sem que saibamos a causa e sem que o possamos afirmar. Como Wittgenstein diz, «[a] existência de tais propriedades internas e relações não pode porém ser afirmada através de proposições; a existência mostra-se [...]»⁴⁹⁴. E mostra-se na sua audibilidade. O tema musical constitui-se, assim, como uma unidade que se move no tempo, uma mudança que envolve movimento, fluência de tons – como um organismo vivo, este movimento tem um início, uma direcção e uma conclusão. Como refere R. Scruton: «[u]ma melodia tem limites temporais e um movimento musical entre eles. É um tipo especial de *Gestalt* musical, percepcionada como uma unidade e funcionando como um “particular reconhecível” no mundo dos sons.»⁴⁹⁵

No *Tractatus*, o formalismo musical de Wittgenstein está claramente patente neste símile que efectua entre a arquitectura da proposição – a sua articulação – e o tema musical, cuja ordem se exprime na organização formal dos tons.⁴⁹⁶

⁴⁹² Fernando Gil 1998 - *Modos da Evidência*, "Expectativa e Preenchimento", p.65: «[o] par expectativa/preenchimento pertence à arqueologia da evidência; ele é uma estrutura “arcaica” da compreensão [...]»

⁴⁹³ *TLP*, [4.123].

⁴⁹⁴ *Ibidem*, [4.122].

⁴⁹⁵ Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, *op. cit.*, p.40.

⁴⁹⁶ A experiência musical tonal revela, assim, com a sua organização formal ao nível das modulações, progressões harmónicas, resoluções, movimentos de tensão e distensão (clímax e cadências

É a esta articulação na música que se refere Wittgenstein ao efectuar a analogia da proposição com o tema musical: «A proposição não é uma mistura de palavras, – (como o tema musical não é uma mistura de notas). [*Wie das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen.*] A proposição é articulada.».⁴⁹⁷

O que está em causa, na noção de articulação lógica exibida entre os elementos da proposição, num paralelismo com a lógica da estrutura interna exibida pela música, é a articulação como um elemento que convém – no sentido da *innere Zweckmäßigkeit* – e que não pode ser de outro modo: estas relações internas⁴⁹⁸, que *se mostram*, não se dizem, e esta *indizibilidade* é a condição de sentido da proposição: «[...] e, se compreendo a proposição, compreendo a situação por ela representada, [...] sem que o seu sentido me tenha sido explicado.»⁴⁹⁹. Também para Hanslick, na frase musical a relação interna é percebida, sem explicação, isto é, *mostra-se* pois «[r]econhecemos igualmente a conclusão [*Abgeschlossene*] racional de um grupo de tons [*Tongruppe*], ao dar-lhe o nome de “frase”. É que sentimos exactamente o mesmo que em qualquer período lógico, onde termina o seu sentido [...]».⁵⁰⁰ O que está aqui em questão, são as relações de necessidade presentes na lógica musical e na lógica da linguagem. Mais do que uma harmonia, há uma necessidade constitutiva de ouvir “desta forma” e de nos exprimirmos deste modo. A *conveniência intrínseca* é mais do que um ajustamento ou uma correspondência entre linguagem e mundo: a forma lógica implica a própria figuratividade, condição de preenchimento do mundo na proposição.

No *Tractatus*, a compreensão de um sentido que não se explica, mas que se *mostra*, como uma primeira intuição, não mais largará Wittgenstein, transformando-se na sua filosofia posterior numa *sensação-do-se*, *Wenn-Gefühl*, um sentido que *se sente*.

resolutivas), etc, o que está implicado na percepção já não de sons mas de tons. Neste sentido, em relação à questão da tonalidade, R. Scruton explicita: «[...] a ordem que ouvimos nos tons é uma ordem da acção: um tom não dá apenas lugar ao seu sucessor; ele cria as condições que tornam o seu sucessor como uma resposta certa ou adequada. A ordem que ouvimos na música é uma que nos é familiar a partir das nossas próprias vidas: a ordem da intenção, na qual uma coisa serve como razão para outra.» in Scruton1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.79. A noção de tonalidade (distinta de uma série acousmática) é central na concepção da articulação musical, como veremos em relação à questão da análise em H. Schenker no próximo capítulo.

⁴⁹⁷ TLP, [3.141].

⁴⁹⁸ O conceito wittgensteiniano de *interne Relationen* transmutar-se-á em parentesco de família [*Familienverwandtschaft*], dos jogos de linguagem, na sua filosofia posterior, segundo a interpretação de Antonia Soulez, como já aludimos na Introdução. Vide, nomeadamente, Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit..

⁴⁹⁹ TLP, [4.021].

⁵⁰⁰ Cf. Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.44.

A compreensão do sentido como uma compreensão íntima, plenamente *exacta*, *certeira*, sem que tenha sido *explicada*, é, portanto, da ordem da evidência.

Mas o ponto de comparação com a música tem também um limite: a forma lógica da linguagem é também a forma da realidade, sendo este alcance alheio ao formalismo musical implícito no *Tractatus*: a música é a-representativa – não diz nada sobre o mundo – e só à linguagem é reservada o *dizer* do mundo.

Duas correntes opostas, embora paradoxalmente filiadas em Hanslick, desenvolverão uma analogia com a teoria pictórica de Wittgenstein e com a sua elucidação analítica. Refiro-me a Heinrich Schenker⁵⁰¹, que desenvolverá uma teoria formalista musical de reducionismo lógico, inspirada nas teses lógicas freudianas, em que a sua noção de *Ursatz* partilha do mesmo essencialismo da *Zeichensprache*, e a Susanne Langer⁵⁰² – com a relação isomórfica que estabelece entre a música e o sentimento, dotando-o de uma forma lógica, numa primeira interpretação musical do *Tractatus Lógico-Philosophicus*.

⁵⁰¹ Vide Parte II – Capítulo 3.

⁵⁰² *Idem* – Capítulo 4.

Capítulo 3– Da análise da linguagem à análise musical

É nossa convicção que Wittgenstein conhecia bem a teoria da harmonia musical e as questões da análise musical, não só pelo ambiente artístico em que nasceu, mas pelas próprias referências que se encontram nos seus escritos. De facto, nas *Observações Filosóficas*⁵⁰³ (um dos escritos do princípio dos anos 30 ainda bem próximo da tonalidade tractariana) a analogia entre análise da linguagem e a análise musical surge no seguimento de um conjunto de considerações sobre a necessidade da análise lógica. Assim, ainda em consonância com o *Tractatus*, referirá em relação à análise da linguagem: «[a] análise lógica é a análise de algo que se tem e não de algo que não se tem. Por conseguinte, é análise das proposições tais como elas são.»⁵⁰⁴. A análise é, deste modo, a operação necessária para a elucidação completa da proposição⁵⁰⁵, que permite assim, «separar o que é essencial do que não é essencial na nossa linguagem.»⁵⁰⁶ Seguindo-se a referência à teoria da harmonia: «[n]ão é a teoria da harmonia, pelo menos, em parte, fenomenologia, e por isso mesmo, gramática? A teoria da harmonia não é uma questão de gosto.»⁵⁰⁷

Na concatenação destas afirmações, podemos pois observar que os pressupostos tractarianos se mantêm no que diz respeito à necessidade lógica em relação à linguagem. De facto, é no *Tractatus* que encontramos enunciada a operação analítica em relação à proposição como condição de esclarecimento do seu sentido. Esta enunciação primeira da questão da análise da proposição obedece a vários momentos, graus de elucidação, de forma a estabelecer a sua necessidade.

Vimos como a proposição apresenta uma descrição da constituição do mundo, de um estado de coisas, que corresponderá à sua possibilidade de conhecimento, pois se a

⁵⁰³ Escrito posterior ao *Tractatus* [1931], mas onde se observam ainda os seus efeitos. Permitimo-nos neste capítulo – às portas da última parte desta dissertação onde abordaremos aspectos da sua filosofia posterior – efectuar um vaivém entre o pensamento tractariano e a sua filosofia posterior, seguindo sempre o princípio que a incursão se destina a iluminar os aspectos presentes no ambiente tractariano – seja por o corroborarem, seja por o criticarem. Pareceu-nos oportuno expôr desde já estas relações, guardando, no entanto, para a Parte III, o desenvolvimento das ligações efectuadas.

⁵⁰⁴ *Nachlass*, [TS 209, p.2] /PB, §3. Sublinhado de Wittgenstein.

⁵⁰⁵ A descrição completa – e a análise que pressupõe – será sujeita a crítica nos anos posteriores, onde operará uma viragem na concepção da linguagem com a sua noção de *Sprachspiel*.

⁵⁰⁶ *Nachlass*, [TS 209, p.1] /PB, §1. Sublinhado de Wittgenstein.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, [TS 209, p.2] / *Ibidem*, §4. Se bem que o conceito de gramática seja já outro, os pressupostos analíticos mantêm-se.

figura, ao poder representar o mundo, é «um modelo da realidade tal como nós a pensamos»⁵⁰⁸ é também o mundo que ganha significação ao ser expresso na proposição. Ao espaço onde se situa o facto mundano corresponde, deste modo, o espaço lógico onde se situa o facto proposicional e a primeira condição de sentido da proposição reside, assim, na possibilidade de correspondência entre facto do mundo e figura deste facto. Como refere Pierre Hadot: «[ao] espaço real, no qual advêm os factos, corresponderá o espaço lógico no qual se situam as proposições. [...] Temos aqui uma definição provisória da proposição com sentido: ela deve ser uma figura lógica dos factos.»⁵⁰⁹ Relembrando que a proposição ao ser uma figura do facto do mundo aponta para ele – o sentido da proposição é uma seta, e os seus sensores, tocam o facto do mundo – e, deste modo, «a proposição apresenta [*darstellt*] a existência e a não-existência de um estado de coisas [*Sachverhalt*].»⁵¹⁰ É desta forma que o sentido se liga à possibilidade lógica: criticando o ideal de uma metalinguagem, a compreensão da proposição reside assim na própria frase declarativa, na configuração entre os seus elementos e não na ocorrência ou não ocorrência da situação descrita⁵¹¹: «A substância do mundo [os objectos] só pode determinar uma forma e nenhuma propriedade materiais. Pois estas só são representadas através de proposições – só são formadas através da configuração dos objectos.»⁵¹²

⁵⁰⁸ TLP, [4.01].

⁵⁰⁹ HADOT, Pierre, *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, Paris, 2010, p.52.

⁵¹⁰ TLP, [4.1].

⁵¹¹ Wittgenstein opera uma distinção entre sentido e a condição de verdade e de falsidade da proposição: a proposição tem sentido em relação à possibilidade lógica, ou seja, em relação a ser uma proposição bem formada, e não à sua possibilidade de ser verdadeira ou falsa, que só se verifica na comparação com a realidade, isto é, de um possível estado de coisas poder ou não vir a dar-se, ganhando a sua determinação empírica. Nestes pressupostos, a proposição com sentido é, assim, também uma proposição bipolar. Ele próprio o refere numa carta a Russel: «Estou aqui sentado num pequeno lugar, no interior de um fiorde lindíssimo, a pensar na terrível [*beastly*] teoria dos tipos. Há ainda alguns problemas *muito* difíceis (e também fundamentais) por resolver e não começarei a escrever até ter alguma espécie de solução para eles. Não penso, contudo, que isso afecte de algum modo o assunto da bipolaridade, que ainda se me afigura absolutamente intocável.» in *Cadernos*, "Apêndice III", Carta a Russell de 5.9.1913, p.179.[trad. Mod.]. (Vide, WITTGENSTEIN, Ludwig, *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*, Brian McGuinness (Ed.), Blackwell Publishers, 2008, [carta 21] p. 45.).

Ainda numa outra carta a Russel, refere: «Obrigado pela tua carta e pelo material dactilografado! Começarei a responder às tuas perguntas o melhor que puder: (1) A tua pergunta era – penso – devido a um erro de impressão (polaridade em vez de *bi*-polaridade). O que eu quero dizer é que *só* compreendemos uma proposição se soubermos *ao mesmo tempo*, o que seria o caso se ela fosse *falsa* e se ela fosse *verdadeira*.» Cf.: Wittgenstein 2008 - *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*, [Nov. 1913, carta 26], *op. cit.*, p. 50.

⁵¹² TLP, [2.0231]

Este *comum* – a forma lógica – ao mundo e ao pensamento é um inexprimível: como algo que possibilita, é na sua aplicação que se produz a proposição e se dá a ver o mundo. A sintaxe lógica é, deste modo, uma sintaxe que se apoia estritamente na descrição das expressões – situações possíveis – e não na significação dos signos. O que se destaca no simbolismo lógico de Wittgenstein é a noção de relação que é posta em evidência. A proposição ao expressar um sentido é uma seta, mostra algo, isto é, mostra algo acerca dos elementos que a compõem – uma relação, uma direcção ao mesmo tempo que é uma descrição, diz como “a” está na relação com “b”, isto é, de uma certa maneira. Por isso, «só os factos [os factos proposicionais] podem exprimir um sentido [ou seja, apresentar uma configuração] um conjunto de nomes não pode.»⁵¹³ Em bom rigor, um conjunto de nomes⁵¹⁴ não perfaz um todo, com unidade e coerência entre as suas partes, não implica um movimento, um olhar, um apontar para algo de outro. São “pontos”, e como afirma, «uma situação pode ser descrita, mas não pode ter um nome. (Os nomes assemelham-se a pontos, as proposições a setas: elas têm sentido.)»⁵¹⁵

O papel do signo é tocar a realidade, os signos são como “antenas” e é o seu uso, a sua aplicabilidade na proposição, que estabelece a sua significação. Portanto, a proposição da linguagem apresenta-nos o mundo: pelo método da projecção, os signos corresponderão aos objectos ganhando assim a sua significação ao reportarem-se a eles. Desta forma a proposição ganha o seu conteúdo: se a sua forma corresponde à relação entre os signos (como o facto do mundo corresponde à relação entre os objectos), o seu conteúdo, as propriedades materiais, corresponderá à significação que estes signos possuem ao reportarem-se aos objectos que substituem e representam: «[aos] objectos só posso dar nomes. Os sinais [os sinais simples que constituem o sinal proposicional] são os seus mandatários.»⁵¹⁶

Se uma condição provisória de sentido, nos termos de Hadot, é estabelecida aquando do momento da *Abbildung* (pois a projecção permite compreender o que é o sentido), um segundo momento se segue ao estabelecer-se a diferença entre significação e sentido: «Só a proposição tem sentido; um nome só tem significação [*Bedeutung*] em

⁵¹³ *Ibidem*, [3.142].

⁵¹⁴ Onde, a crítica a Frege que identifica o nome composto com a proposição.

⁵¹⁵ *TLP*, [3.144].

⁵¹⁶ *Ibidem*, [3.221].

conexão [*Zusammenhang*] com a proposição.».⁵¹⁷ A significação dirá respeito às partes de cada proposição e à aplicação de cada sinal que só dentro da proposição – isto é, adquirindo o seu lugar dentro da proposição e constituindo o nome como uma variável da proposição – é que pode ter significado. O que está aqui presente é a noção de uso que terá um desenvolvimento cardinal na sua filosofia posterior.

Mas, por outro lado, se o signo não tiver aplicabilidade, não terá também significação. Como é referido no *Tractatus*:

O sinal só determina uma forma lógica se considerado em conjunto com a sua aplicação lógico-sintáctica.⁵¹⁸

Se um sinal não é usado, então não tem significação. Este é o sentido do raciocínio de Occam.⁵¹⁹

Por «[o] nome [ser] mandatário [*vertritt*] do objecto na proposição»⁵²⁰, é na correspondência do estado de coisas com a proposição – pela *Abbildung* – que, nesta, os objectos são nomeados. A proposição elementar é, pois, o local onde “os nomes significam o objecto e o objecto é a sua significação”⁵²¹.

De uma forma distinta da de Frege, a significação dos objectos só se deixa explicitar em função das expressões em que estão inseridos, em função da forma geral estabelecida pela proposição, pela relação que na proposição se mostra, isto é, só no contexto de uma proposição é que os objectos adquirem significação (nome) e, como variáveis, os nomes obedecerão à aplicação e não em função de uma pré-determinação (tal como de um modo operatório a “função” é concebida por Frege). Por “a proposição ser articulada e não uma mistura de palavras” os nomes assumem uma relação entre eles que corresponde à posição entre as coisas no mundo.

Como refere Pierre Hadot:

A proposição é concebida como uma função das expressões que ela contém. Tal como, na álgebra, fazemos abstracção da significação concreta da variável X, que poderá

⁵¹⁷ *Ibidem*, [3.3].

⁵¹⁸ *Ibidem*, [3.327].

⁵¹⁹ *Ibidem*, [3.328].

⁵²⁰ *Ibidem*, [3.22].

⁵²¹ *Ibidem*, [3.203].

assim, segundo os problemas⁵²², representar uma velocidade, um peso e um volume, assim também o simbolismo lógico faz abstracção das significações concretas, tendo em conta as categorias sintácticas (nomes, verbos, etc.). Ele é pois formalizado, isto é, ele liga-se às relações estruturais entre os objectos.⁵²³

Deste modo, ao inspecionar-se cada parte da proposição é o uso do sinal com sentido⁵²⁴, a aplicação lógico-sintáctica a que cada uma das partes foi sujeita, que revelará o sentido da expressão e permitirá o reconhecimento do símbolo. Torna-se agora explícito a exigência de uma linguagem simbólica adequada. Desde logo, na noção de uso inscreve-se o que constituirá o modo de dizer: ter significação decorre do modo como o signo é aplicado na frase proposicional, e só dentro da proposição – na conexão [*Zusammenhang*]⁵²⁵ com os demais elementos. É à configuração da proposição que Wittgenstein irá apelidar de “forma geral”, como uma função das partes constituintes que compõem a proposição: deste modo, a proposição é apresentada, tal como em Frege e Russel⁵²⁶, sujeita a análise das suas partes constituintes.

No *Tractatus*, a inteligibilidade da linguagem – das proposições – é explicitada, efectuando-se uma distinção entre proposições e proposições elementares. Como afirma, «[c]ada frase declarativa acerca de complexos deixa-se decompor numa frase declarativa acerca das suas partes constituintes e naquelas proposições que descrevem os complexos completamente.»⁵²⁷ Desta forma, uma proposição decompõe-se em outras proposições que dizem respeito às suas partes constituintes. Esta decomposição só é possível por as estruturas das frases declarativas apresentarem relações internas entre si.⁵²⁸ Por sua vez, cada parte constituinte constitui um estado de coisas que exprime a

⁵²² E veremos como um desses problemas corresponderá ao sentimento em Susanne Langer, com a sua formulação de “forma geral do sentimento”. *Vide* capítulo seguinte.

⁵²³ Hadot2010 - *Wittgenstein et les limites du langage*, op. cit., p.54.

⁵²⁴ *TLP*, [3.326]: «Para reconhecer o símbolo pelo sinal tem que se considerar o seu uso com sentido.»

⁵²⁵ *Ibidem*, [2.0122]: «Uma coisa é independente na medida em que pode ocorrer em todas as situações possíveis, mas esta forma de independência é uma forma de conexão com um estado de coisas, uma forma de dependência. (É impossível que as palavras apareçam de dois modos diferentes, isoladamente e numa proposição).»

⁵²⁶ *Ibidem*, [3.318]: « – Eu – como Frege e Russel – concebo a proposição como função das expressões [*Ausdrücke*] nela contidas.»

⁵²⁷ *Ibidem*, [2.0201].

⁵²⁸ *Ibidem*, [5.2]: « As estruturas das proposições estão em relações internas entre si. ».

ligação, isto é, a relação subsistente entre os objectos⁵²⁹. A análise da proposição é, pois, requerida de molde a verificar-se se as suas partes se articulam, e, assim, se poder obter um resultado, uma função de verdade. Noutros termos, ao inspeccionar-se a proposição as suas partes constituem-se como funções de verdade da proposição: «Todas as proposições são resultados de operações de verdade com as proposições elementares. A operação de verdade é o modo pelo qual a função de verdade resulta das proposições elementares.»⁵³⁰. É a partir dos próprios constituintes da proposição que se processa a operação analítica – a análise completa e única da proposição – como operação de decomposição. A análise é sempre um reducionismo, como dirá, «até aos últimos elementos».

No *Tractatus*, a linguagem simbólica é, assim, uma linguagem funcional, regendo a função dos signos,. O pensamento é a proposição com sentido e *esta é a forma proposicional mais geral*:

Agora parece ser possível explicitar a forma proposicional mais geral: isto é, dar uma descrição das proposições de *uma* linguagem simbólica *qualquer*, de modo que cada sentido [*Sinn*] possível possa ser expresso por um símbolo, que satisfaz a descrição, e de modo que cada símbolo, adequado à descrição, possa exprimir um sentido [*Sinn*], se as significações [*Bedeutungen*] dos nomes forem escolhidas correspondentemente.

É claro que na descrição da forma proposicional mais geral apenas pode ser descrito o que lhe é essencial, – senão ela não seria de facto a mais geral. O facto de haver uma forma proposicional geral prova-se por não haver nenhuma proposição cuja forma não se tenha podido prever (i.e., construir). A forma geral da proposição é: As coisas passam-se desta e desta maneira. [*so-und-so*].⁵³¹

A forma geral da proposição, *o so-und-so*, corresponderá à forma proposicional geral que, nas palavras de Glock, «não é matéria da experiência, mas está implícita nas regras da sintaxe lógica. A forma proposicional geral é a essência da proposição, condição suficiente e necessária para que *algo* seja uma proposição em qualquer *Zeichensprache*.»⁵³²

⁵²⁹ *Ibidem*, [2.011]: «É essencial a uma coisa poder ser parte integrante [*Bestandteil*] de um estado de coisas». [trad. mod.].

⁵³⁰ *Ibidem*, [5.3].

⁵³¹ *Ibidem*, [4.5]. [trad. mod.].

⁵³² GLOCK, Hans-Johann, *A Wittgenstein Dictionary*, «General propositional form», Willy-Blackwell, 1996, p.140.

As regras da sintaxe lógica implicam assim esta forma geral que constitui um limite da dizibilidade: não diz, mas possibilita o dizer. É o grau zero da possibilidade de haver linguagem com sentido, expressão sem nenhuma equivocidade: a proposição da lógica – que é uma tautologia – rege a linguagem humana e a sua articulação com sentido.

O facto das proposições da Lógica serem tautologias mostra as propriedades formais – lógicas – da linguagem, do mundo. O facto das suas partes constituintes, unidas deste modo, darem uma tautologia, caracteriza a lógica das suas partes constituintes.⁵³³

Por um lado, Wittgenstein ao analisar a proposição até aos seus componentes últimos – as proposições elementares e os signos primitivos que as constituem (os nomes) – exprime a ausência de elementos externos à compreensão da lógica da linguagem, a análise é, assim, interna à linguagem, espelha-se nela a forma de possibilidade: vemos relações. De facto, ao efectuar-se um reconhecimento das relações internas e das propriedades estruturais pela mera inspecção dos próprios símbolos, encontra-se uma forma geral – uma única variável –, que é preenchida por todas as proposições.

Ao mesmo tempo, a análise da linguagem procura também esses elementos últimos como «os elementos que estão nas fundações da linguagem, os componentes irreduzíveis nos últimos degraus da análise»⁵³⁴, como refere Schulte, sem que se alcance uma determinação linguística clara. Porventura porque – e torna-se agora clara a alusão das *Observações Filosóficas* – «[t]udo o que é possível e necessário é separar o que é essencial do que não é essencial na nossa linguagem.»⁵³⁵

É pela noção de sentido, que faremos uma aproximação à análise musical.

Como refere Wittgenstein, o que é projectado é a forma do sentido, a forma da relação:

E a proposição é o sinal proposicional [*Satzzeichen*] na sua relação projectiva com o

⁵³³ *WA – L-p A*, [6.12].

⁵³⁴ SCHULTE, Joachim, *Wittgenstein : An Introduction*. State University of New York Press, 1992, p.53: «[Wittgenstein] quer determinar os elementos que estão nas fundações da linguagem, os componentes irreduzíveis nos últimos degraus da análise [...] as proposições elementares e os signos primitivos (“nomes”) permanecem numa simples assunção da falta de determinação do sentido linguístico».

⁵³⁵ *WA – PB*, §1.

mundo.⁵³⁶ À proposição pertence tudo o que pertence à projecção [*die Projectionsmethode*] mas não o que é projectado. Logo a possibilidade do que é projectado, mas não este mesmo.⁵³⁷

Desta forma, «[a] substância do mundo só pode determinar uma forma», ou seja, o mundo expressa-se em relações de uns elementos com outros, mas não podemos dizer o que cada um desses elementos é (em si próprios), as suas «propriedades materiais». Esta forma – a relação lógica – mostra-se na linguagem: na linguagem percebemos a articulação das coisas, objectos. Mas esta articulação não pode ser sujeita a análise, não é decomponível. Na esteira de Soulez, o conteúdo do sentido não é objecto de projecção, mas, sim, a forma como as coisas estão umas com as outras: ou seja, Wittgenstein ao conferir à *Satz* musical os mesmos aspectos de uma lógica proposicional – a sintaxe lógica – em linha com os pressupostos hanslickianos, assume, assim, a rejeição do conteúdo da música como sentimento ou emoção. Deste modo, nenhum sentido pode ser atribuído à música com uma determinação linguística clara, «[ilustrando a música] a resistência à análise da composição do sentido em átomos».⁵³⁸

Avancemos, pois, para uma explicitação do pensamento analítico musical, em especial em relação ao pensamento contemporâneo a Wittgenstein que, em linha com as teses tractarianas, conceberá também a análise como o modo de operar necessário para a separação do que é “essencial”, do que não é essencial. Referimo-nos à teoria analítica de H. Schenker – também ele herdeiro de Hanslick e da sua tese de uma autonomia musical – e à sua concepção de uma *Ursatz*, concepção essa implicando que o sentido da peça musical obedeça também a uma “forma geral” musical, como a forma lógica presente em toda a linguagem tonal.

A analogia entre a harmonia (como gramática, as regras que dizem respeito ao modo de “funcionamento” da música) e a gramática da língua coloca em evidência a afinidade que se sente entre a música e a linguagem, não sendo a música uma

⁵³⁶ TLP, [3.12].

⁵³⁷ *Ibidem*, [3.13]

⁵³⁸ SOULEZ, Antonia *Pourquoi la Musique chez Wittgenstein*, http://www.academia.edu/7830376/I_-_Pourquoi_la_Musique_chez_Wittgenstein, p.1: “A música apresenta-se [...] como o paradigma maior que ajuda a compreender o estatuto – inexplicável – das relações internas, isto é, a irrepresentabilidade lógica da forma de representação daquilo que é representado pelos símbolos representantes (relações funcionais, ex. «aRb»). Através disto, a música mostra sem dizer esta forma comum. A música ilustra a resistência à análise da composição do sentido em átomos.”. Susanne Langer irá tentar, de uma forma paradoxal, preencher este conteúdo do sentido com o sentimento.

linguagem. Os pássaros não fazem música e se as nossas expressões – como o do “canto do cisne” – têm um cariz antropomórfico, por outro lado, dizem também respeito à produção de um artifício musical, como é exemplo o “trinado” (do trinado do rouxinol) como efeito imitativo da articulação rápida e alternada dos sons da técnica vocal, na composição para sopranos.

Esta afinidade da música com o carácter de articulação da linguagem tem em *Zettel* uma passagem notória:

Não podíamos nós imaginar, que uma pessoa que nunca tenha tido algum conhecimento de música, vem ter connosco e ouve alguém a tocar uma peça meditativa [*nachdenklichen*] de Chopin, e está convencido que é uma linguagem, e que as pessoas apenas querem esconder-lhe o seu sentido [*Sinn*]? Na linguagem verbal, há um intenso elemento musical. (Um suspiro, a entoação da frase, a declamação, a ansiedade, todos os gestos [*Gesten*] da entoação).⁵³⁹

Wittgenstein torna bem claro, aqui, o facto de que uma pessoa ao ouvir o nocturno de Chopin, sem conseguir compreendê-lo, compreendeu no entanto que lhe escapava o sentido – como se fosse uma outra linguagem, estranha e distante. Não deixa de ser elucidativo que Wittgenstein se refira à música de Chopin que tem, justamente, como característica mais desenvolvida do seu estilo, o seu *jeu parlant* – o *cantabile* chopiniano.

Como já assinalamos, Wittgenstein referir-se-á, nas *Observações Filosóficas*, à teoria da harmonia como a gramática do jogo musical⁵⁴⁰ – as regras que se observam numa peça a compor e a executar. Esta necessidade lógica da gramática musical – as regras não são uma “questão de gosto⁵⁴¹” – partilha, neste escrito, como já foi referido, o âmbito do *Tractatus*. Por um lado, a analogia entre a partitura, e a notação musical, e o alfabeto escrito no papel, é referida no *Tractatus* ao enunciar a notação

⁵³⁹ *WA- Zettel*, §161. Permitimo-nos aqui fazer uma incursão num escrito posterior por o aspecto referido estar em consonância ao longo do seu pensamento. Ainda em relação ao carácter articulado da música, veja-se uma outra passagem que dirá respeito ao *jeu parlé* de Labor: «Pensa no que se dizia da execução de Labor [*Labors Spiel*]: “Ele fala”. Como é singular! O que é que existia nessa execução, que lembrava tanto assim um falar [*ein Sprechen*]? E que notável, que esta semelhança [*Ähnlichkeit*] com o falar não é, para nós, algo de secundário, mas antes uma coisa importante e grande [*Wichtiges & Großes*]. In *VB/CV*, [MS 134 156: 11.5.1947].

⁵⁴⁰ Adiantamo-nos aqui em relação ao que será debatido na Parte III: a linguagem como jogo, inscrita na cultura, em formas da vida humana e, como tal, a música, jogo primordial para Wittgenstein.

⁵⁴¹ Ou seja, não partilham da arbitrariedade da agradabilidade ou do desejo da vontade.

musical como um símbolo de uma linguagem, do pensamento:

À primeira vista a proposição parece – como quando está impressa no papel – não ser uma figura da realidade de que trata. Mas também a notação musical [*Notenschrift*] não parece à primeira vista ser uma figura da música, nem a nossa notação fonética (o alfabeto) uma figura da nossa fala. E contudo estes símbolos da linguagem [*Zeichensprachen*] provam ser, também no sentido habitual [*gewöhnlichen*], imagens daquilo que representam.»⁵⁴²

A partitura constitui-se assim como a “figura lógica”, que exprime o pensamento do compositor: o *musikalische Gedanke*, o tema musical que o compositor «referindo-se sempre a ele, persegue o objectivo de expôr em todas as suas relações [configurações]»⁵⁴³. Antonia Soulez aponta para o facto de que «[no] *Tractatus*, logo que aparece a música é à partitura que nos reenvia como um sistema notacional, posto no mesmo plano que as relações funcionais»⁵⁴⁴. Mas na apresentação do *musikalische Gedanke* inscreve-se uma dupla dificuldade: o uso dos signos, a que o compositor faz apelo, não tem nenhuma correspondência no “facto” do mundo: a ideia musical é uma objectividade como uma escrita ideográfica que coloca em evidência as relações constitutivas do tema e do seu desenvolvimento (harmónico, rítmico, melódico). Num paralelismo com o que foi afirmado num passo atrás, o que o compositor projecta é a forma do sentido musical. Dando a ver o paralelismo entre as notas escritas na partitura, a partitura como o “espaço lógico” em que se inscreve a notação musical, e a proposição como figura lógica que representa o facto do mundo, é na sintaxe musical – a articulação que se mostra no tema musical – que Wittgenstein vai procurar uma analogia com a forma lógica, como já vimos.

Ora, é justamente esta condição de sentido que se torna aporética, pois, tomando em consideração as premissas do *Tractatus*, não há realidade à qual se possa recorrer para efectuar a correspondência: o método de projecção – a *Abbildung* – constitui a proposição num isomorfismo com o mundo, correspondência entre o ponto na situação – estado de coisas – e o ponto na proposição. Mas a articulação não é um efeito da projecção – a projecção espelha, de uma forma isomórfica, a articulação do facto na

⁵⁴² TLP, [4.011].

⁵⁴³ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.44. Lembremos, no entanto, que o *Gedanke* é de inspiração freguiana e que em Hanslick se apresenta como *musikalische Idee*.

⁵⁴⁴ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.54.

realidade, no facto-proposição ou sinal proposicional [*Zeichensatz*]. Ora esta articulação lógica – como já vimos – é um inexprimível. O limite a que chegamos ao tentarmos uma correspondência entre a *Abbildung* da proposição e a projecção entre pensamento do compositor e partitura é um limite que decorre da própria essência da linguagem musical (não sendo a música uma linguagem): sendo só sintaxe lógica, não aponta para nada exterior. É a esta incomensurabilidade entre as duas linguagens que Hanslick aponta ao referir-se ao teor de “verdade” na música. Repetimos, o que já citamos anteriormente, acrescentando agora o seu final: «[r]econhecemos igualmente a conclusão [*Abgeschlossene*] racional de um grupo de sons, ao dar-lhe o nome de “frase”», ou seja, percebemos, ao ouvir e na sua execução a sua sintaxe que nos leva a respirar, ou a dar uma outra entoação a cantar ou a tocar; pois, acrescenta Hanslick, «sentimos exactamente o mesmo que em qualquer período lógico, onde termina o seu sentido, embora a verdade de ambos se mantenha incomensurável.»⁵⁴⁵, ou seja, a verdade para Hanslick tem a ver com a significação que não pode ser determinada na música, como já explicitamos.

Ora, no *Tractatus*, o sentido reside na estruturação clara⁵⁴⁶ da proposição na linguagem e na frase musical, estruturação essa que, na música, prescinde de uma correspondência com um objecto significante e, logo, de uma comparação pela qual pudesse adquirir um valor de verdade a afirmação de que “este nocturno de Chopin é melancólico”. Por outro lado, na constituição da obra musical a condição de sentido não se obtém na possibilidade de um isomorfismo entre o pensamento do compositor, vertido na partitura, e a execução musical: isto é, a obra musical não se constitui num “método de projecção”, numa remissão à questão da identidade goodmaniana⁵⁴⁷, execução identitária, numa sobreposição de modelos: pensamento do compositor – partitura – execução pelo intérprete. A questão da compreensão da natureza da música liga-se, assim, à questão da análise lógica da linguagem – sem nenhuma remissão para o mundo e logo sem objectos a significar, – inspeccionando-se apenas a sua frase musical: as *frases* musicais são como as proposições lógicas da linguagem: *nada dizem e não têm conteúdo*⁵⁴⁸, daí que a determinação do seu sentido se obtenha inspeccionando a sua

⁵⁴⁵ Hanslick 1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.44.

⁵⁴⁶ Na sua filosofia posterior Wittgenstein falará de correcção como critério estético.

⁵⁴⁷ Vide Parte I – Capítulo 4.

⁵⁴⁸ E relembramos aqui a proposição já citada: «Assim, as proposições da Lógica nada dizem. [*Die Sätze der Logik sagen also nichts.*] (são proposições analíticas).» TLP, [6.11].

forma lógica, o que lembra a proposição tractariana: «Cada proposição *já* tem que ter um sentido; a afirmação [*Bejahung*] [que constitui a posição freguiana] não lho pode dar, pois ela afirma [*bejaht*] justamente o sentido.»⁵⁴⁹

Lembremos a asserção de Hanslick ao enunciar que a música não é uma forma vazia, mas “o espírito [*Geist*] configurado a partir de dentro”. Igualmente, *Geist* é também o que Goethe chama como «“o elemento dominante do princípio superior de orientação”»⁵⁵⁰. E, ao referir-se à forma (dos animais vertebrados), evidencia que a «“estrutura óssea sustém toda a forma altamente organizada [...] mas [que] não é *Gestalt* e muito menos dá origem à manifestação última [*letzte Erscheinung*], a que nós, como essência e envoltura [*Inbegriff und Hülle*] do todo orgânico, chamamos beleza.»»⁵⁵¹. É este *Geist* – configurado a partir de dentro – e esta “estrutura óssea” que estão implicados na composição musical e que na interpretação musical é tomada entre mãos.

A inteligibilidade do *musikalische Gedanke* impõe, por isso, uma relação com a teoria musical, isto é, a compreensão musical tem como seu ponto de partida a abordagem dos sistemas harmónicos, rítmicos, motivicos e formais. Por possuir um carácter articulado, a análise musical constitui-se como um procedimento que permite descrever a música sem cair no discurso *nonsense*, o do plano metafórico ou sentimental. Num primeiro momento, na análise da estrutura, o intérprete musical opera a contrapelo do compositor. Podemos assumir, tendo em conta os gostos musicais e a cultura da época, que na sua concepção de harmonia Wittgenstein alude ao sistema de funções e de graus da escala. Se a análise da peça musical tem como seu pressuposto efectuar-se uma taxonomia, seccionando a peça musical nos seus vários elementos constitutivos, as relações harmónicas desempenharam uma função estrutural na classificação da peça musical, desde Rameau⁵⁵² com a sua teoria do baixo contínuo,

⁵⁴⁹ *Ibidem*, [4.064]. Veremos na Parte III a continuação desta crítica a Frege.

⁵⁵⁰ Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe, Band 2*, «“Notas” ao West-östlicher Divan», p. 84, *apud*, Molder1995 - *O Pensamento Morfológico de Goethe*, *op. cit.*, p.438.

⁵⁵¹ *Idem*, *Der Sammler und die Seinigen*, HA 12, p. 75, *apud*, Molder1995 - *O Pensamento Morfológico de Goethe*, p.439.

⁵⁵² Não pretendemos aqui efectuar uma elaboração histórica acerca da evolução das teorias harmónicas, contudo, importa referir os teóricos que se seguiram, na esteira de Rameau, elaborando e transmitindo a prática analítica na passagem para, e no século romântico. Assim, também Kirnberger, Schulz e Sechter com a progressão da teoria dos acordes, em que a noção da articulação das “notas fundamentais” e os movimentos harmónicos subjacentes seriam revelados pela análise.

tendo esta herança⁵⁵³ um desenvolvimento em Riemann⁵⁵⁴ no final do séc. XIX com a sua teoria do *Motiv*, que se desenha tendo como pano-de-fundo as estruturas harmónicas regulares. A compreensão da estrutura que se mostra – das relações entre os tons que ora conduzem o tema musical, ora são conduzidos, desempenhando outras funções, noutras relações – exemplifica, assim, que os sons, como as cores, não são propriedades. Wittgenstein já o tinha enunciado nos *Cadernos*: «Que as cores não são propriedades [*Eigenschaften*] mostra-o a análise da física, mostram-no as relações internas [*internen Relationen*] em que a física exhibe as cores. Aplique-se isto também aos tons [*Klänge*].»⁵⁵⁵

Mas, lembremos, a compreensão do sentido pela análise musical é, porém, ainda uma compreensão estática: o trabalho a contrapelo é realizado no âmbito de um “tableau vivant”, figura viva de um pensamento em que pela aplicação dos sinais simbólicos (os números dos acordes) a partitura (como a proposição) ganhou vida. A explanação efectuada pela análise – a divisão por partes e a justificação de cada procedimento, a explicação de cada relação seja do ponto de vista histórico e/ou das correntes estéticas epocais – visa a justificação teórica da composição, não permitindo a inteligibilidade do sentido: este, que é uma seta, aponta a direcção, o caminho, faz parte de uma expectativa⁵⁵⁶.

Ao ter como alvo o discurso *unsinnig* – como o que não tem figura –, o ambiente tractariano abre para os procedimentos analíticos musicais, como os que podem fornecer a pedra-de-toque da peça musical, erradicando a descrição e o discurso metafórico e sentimental. No entanto, e aporeticamente, a análise da sua estrutura óssea corre o risco

⁵⁵³ Como breve apontamento, importa salientar um teórico musical que se diferencia do método analítico como uma taxinomia: a saber, Adolf Bernhard Marx e a sua teoria de formas musicais (*Formenlehre*) na qual assenta o seu método analítico (muito perto das ideias de A.W.Schlegel e da aproximação da obra de arte à obra da natureza) defende uma inseparabilidade entre forma e conteúdo: a forma «é o modo como o conteúdo da obra – a concepção, sentimento, ideia do compositor – adquire a sua figura.» *apud*, BENT, Ian, POPL, Anthony, “Analysis, §II, 3:1840-1910” in AAVV, *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.), 2002, p.540.

⁵⁵⁴ A teoria motívica riemanniana concebe o motivo como «uma unidade simples de energia vital [*Lebenskraft*], passando através das fases de crescimento, clímax e queda. É assim um traço dinâmico, um fluxo, distante da noção tradicional de “pulsção” no compasso, cada pulsção tendo o seu próprio “peso”.» . Cf. *Ibidem*. Riemann explicitará os princípios fundamentais na sua obra *Vademecum der Phrasierung*, em 1900. Posteriormente em 1912 com o título *Handbuch der Phrasierung*.

⁵⁵⁵ *Nachlass* [MS 103, 52r] / *Cadernos*, [11.9.16], p.122.[trad. mod.].

⁵⁵⁶ Estamos, neste ponto da dissertação no limiar da crítica que Wittgenstein irá fazer à explicação e aos “corpos de significação” [*Bedeutungskörper*]. Guardamos o desenvolvimento deste aspecto para a Parte III.

de descarná-la, tornando a obra musical num “esqueleto”, num objecto reificado (porém, sem a análise, não há apresentação).⁵⁵⁷

Adiantando-nos, agora, um pouco, numa passagem significativa das *Observações Filosóficas* observa-se já a alteração que será produzida na sua filosofia posterior, em que a noção de compreensão da linguagem operará uma viragem em relação ao texto tractariano. De facto, sendo ainda um escrito de transição, podemos observar nesta passagem como a noção de compreensão aparece ligada à maneira de execução do intérprete, ao tempo escolhido, ao gesto de dança como um outro gesto artístico, aspectos que impregnarão a sua filosofia posterior, concluindo, e não será por acaso, com a possibilidade de “examinar a peça à maneira de Schenker”:

Qual é o sentido da música quando nos perguntamos: Como sei eu que uma pessoa compreende uma peça musical (quer dizer, “o seu sentido”)? Bem, se conseguir dizer como cada nota deve ser tocada, se conseguir indicar o tempo de cada pulsação. Talvez, até, se conseguir justificá-lo, ao dizer: isto é como quando alguém diz... ou: isto é como este passo de dança, ou: isto é a resposta àquilo ou quando a peça é examinada [*betrachtet*] à maneira de Schenker.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Na sua filosofia posterior, Wittgenstein referirá a questão da analítica musical noutros termos: a análise constituirá um dos “aspectos” ao tomar-se a obra musical entre mãos. Observe-se os parágrafos da Parte II das *Investigações Filosóficas*: «Um género de aspectos poder-se-ia chamar “aspectos de organização”.» [*IF*, II, xi, §115] e, ainda, «Um tal conceito [o conceito visual puramente perceptivo de uma postura de hesitação] seria comparável aos conceitos musicais de «maior» e «menor», que têm de facto um valor emocional, mas que, isoladamente, podem ser usados para a descrição da percepção de uma estrutura.» [*Ibidem*, § 120].

Wittgenstein conheceu certamente os trabalhos de H. Helmholtz, cujas pesquisas visavam estabelecer, de uma forma científica, uma relação entre a origem da música e a fisiologia humana, isto é, entre a harmonia (os seus elementos acústicos) e a percepção musical. Na sua obra “Teoria fisiológica da música fundada sobre o estudo das sensações auditivas”(1863), Helmholtz concebe a relação entre a música e as emoções como uma relação fundada nas leis naturais. O século XIX foi pródigo na produção destas associações (que têm também o seu lastro na história da música, como, por exemplo, em Zarlino e Rameau). Se em relação ao modo maior, este tem fundamentos claros (apoiado no ciclo das quintas, na teoria dos harmónicos), já o modo menor não obedece à mesma determinação naturalista. Schoenberg dá-nos uma elucidação: «nas escalas maiores o ouvido segue um padrão claramente perceptível. Outras escalas como, por exemplo, as menores e os modos gregorianos, vejo-os como produtos da arte.» Cf. Schoenberg 2014 - *Style and Idea*, *op. cit.*, p.272.

Helmholtz oporá os tons maiores aos tons menores, associando os primeiros a todos «os sentimentos puros bem caracterizados como a doçura e até a tristeza [...]; [e para] os sentimentos sombrios, inexplicáveis, a expressão do horror, do mistério ou do misticismo, tudo o que contrasta com a beleza artística [...] temos necessidade do modo menor [lembrando estas palavras a relação entre Apolo e Dioniso.]» *Apud*, FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, 1992, p. 341. Deixamos apenas este breve apontamento, para enquadrar as palavras de Wittgenstein.

⁵⁵⁸ *Nachlass*, MS 153b [1931], p.60v/61r: «Was der Sinn der Musik findet man wenn man sich fragt: wie weiß ich daß ein Mensch ein Musikstück (also “seinen Sinn”) versteht? Nun, wenn er bei jedem Ton sagen kann wie er gespielt werden soll, das Tempo jedes Taktes angeben kann. Eventuell auch, wenn er das begründen kann, indem er einmal sagt: das ist so wie wenn jemand sagt...oder: das entspricht

Tomaremos agora entre mãos, precisamente, a formalização pelo compositor da ideia musical, isto é, as relações que ele estabelece entre as várias partes do edifício lógico-musical. Estas não são arbitrárias mas obedecem a um conjunto de leis – a toda uma teoria gramatical que teve em Schenker um ponto de viragem nos inícios do século.

Interessar-nos-á o exame, ou seja, a análise da peça, *à maneira de Schenker*, para a questão interpretativa, na tentativa de estabelecer uma relação com o *Tractatus* e como ponte para a filosofia posterior de Wittgenstein: é na afinidade tractariana e na crítica aos seus aspectos que nos debruçamos nas águas geladas, demasiado geladas⁵⁵⁹, da analítica schenkeriana.

Heinrich Schenker foi um dos principais teóricos musicais e influenciou toda a teoria analítica musical do séc. XX. A abstracção que caracteriza a sua teoria musical permite-nos estabelecer um paralelismo com as questões freudianas e um contraponto no que respeita ao *Tractatus* de Wittgenstein. Com efeito, com Schenker cruzam-se as questões de essência da música e de uma imanência ao tema musical.

Em breves traços biográficos, é de assinalar que Heinrich Schenker (1868-1935), compositor, pianista e teórico musical, discípulo de A. Bruckner, desenvolveu a sua actividade teórico-composicional, tendo em vista a preservação das obras dos compositores, editando, a partir dos autógrafos, as obras de Haendel, C.P.E.Bach e Beethoven⁵⁶⁰. Neste sentido, o foco do seu trabalho teórico irá incidir na compreensão das intenções dos compositores, deplorando «as alterações intrusivas e obscuras produzidas por editores como Hans von Bülow às obras dos compositores passados»⁵⁶¹.

A teoria de análise musical, desenvolvida por Schenker, tem como alvo o repertório musical europeu dos séculos XVII-XIX (toda a tradição ocidental do barroco

diesem Tanzschritt, oder: das ist die Antwort auf jenes oder indem er das Stück auf Schenkersche Weise betrachtet. Oder indem er sagt: das muß wie ein Walzer gespielt werden oder: das ist ernst aber nicht traurig. Wenn das das Kriterium dafür ist daß man den Sinn verstanden habe so ist damit auch gezeigt worin der Sinn besteht.» Sublinhado pela autora.

⁵⁵⁹ À lógica referir-se-á Wittgenstein – numa crítica ao *Tractatus* e que nós estendemos à lógica musical de Schenker – como gelo: «Aqui o gelo está polido, falta o atrito, e assim, em certo sentido, as condições são ideais». Cf. *Inv. Fil.*, §107. Itálico nosso.

⁵⁶⁰ Os trabalhos editoriais de H. Schenker – sendo de assinalar os comentários às últimas cinco sonatas de Beethoven (*Erläuterungsausgaben*) – levam-no a participar na criação do *Vienna Archiv für Photogramme musikalischer Meister-Handschriften* (1927).

⁵⁶¹ SNARRENBURG, Robert, "Heinrich Schenker", in AAVV2002 - *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp. 478-9.

ao romantismo)⁵⁶². Desta forma, a sua teoria analítica entrelaça-se com o juízo estético musical, numa afinidade com o gosto musical de Wittgenstein. Ambos estão profundamente enraizados na cultura vienense clássica, partilhando assim a mesma recusa da ruptura musical que se anuncia com o dodecafonismo de Schoenberg (e também com o modernismo de Debussy).⁵⁶³ De notar, que a teoria schenkeriana tem como alvo único o intérprete musical, e não o amador ou o ouvinte. Como sublinha Adorno, ««[a] Heinrich Schenker deve ser dado o maior crédito por ter sido o primeiro a demonstrar que a análise é um pré-requisito para uma execução adequada»⁵⁶⁴. De facto, a sua teoria assenta em pressupostos cognitivos musicais: leitura pormenorizada e apurada dos textos musicais, através de instrumentos analíticos operatórios que possibilitam uma correcta percepção dos conteúdos da obra musical.

Schenker insere-se numa tradição filosófica platónica⁵⁶⁵ e desenvolverá toda a sua teoria a partir da concepção metafísica de “ideia eterna” pré-estabelecida que urge descobrir – a *Urlinie*⁵⁶⁶. Nas suas palavras, «a *Urlinie*, aplicando o conceito de Leibniz,

⁵⁶² Teoria musical que consubstanciou na sua obra fundamental – *Neue musicalischen Theorien und Phantasien*. É composta por três volumes: *Harmonielehre* (1º vol.– 1906); *Kontrapunkt* (2º vol.– 1910 (I Tomo) e 1922 (II Tomo)); *Der freie Satz* (3º vol.– 1935) [conferir as referências completas destas obras na bibliografia; respectivamente, *Harmony*, *Counterpoint* e *Free Composition*]. De realçar também as análises críticas que realizará em escritos compilados sob o título *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, cuja primeira publicação ocorreu em 1921.

⁵⁶³ No prefácio ao *Kontrapunkt I* (1910), profere quase de forma similar a Wittgenstein: «Por um lado, J.S.Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms — quanta abundância! Strauss, Pfitzner, Humperdinck, Mahler, Reger—que pobreza.» in SCHENKER, H., *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt* (Book 1: Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint), trad. de John Rothgeb e Jürgen Thym, Musicalia, 2001, p. xxii.

Repare-se na afinidade, em relação a Brahms, nas *Vermischte Bemerkungen*: «A força do pensamento musical [*Gedankenstärke*] em Brahms» [MS 156b 14v:ca.1932-1934], p.27. Também nas VB/CV, [Ms 138 28^a: 27.2.1949.], p. 93: «Aquilo a que poderíamos chamar a expressão da ironia, encontra-se pela primeira vez na música de Beethoven. Por exemplo, no primeiro andamento da Nona. Além disso, nele trata-se de uma ironia terrível, talvez a do destino. – Em Wagner a ironia reaparece, mas transformada numa coisa burguesa. Poderíamos sem dúvida dizer que Wagner e Brahms imitaram Beethoven, cada um de maneira diferente; mas o que nele era cósmico, neles é terreno. Nele [Beethoven] ocorrem as mesmas expressões, mas seguem leis diferentes.». Ainda, em relação a Mozart e Beethoven: «Caro Russell, Obrigado pela tua carta. Fico contente que tenhas lido as vidas de Mozart e Beethoven. Estes são os verdadeiros filhos de Deus. [...]» Cf. *Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, Monika Seekircher, Brian McGuinness, Anton Unterkircher (Eds), Innsbrucker elektronische Ausgabe, 2003 [An Bertrand Russell, 16.8.1912], p.4. Vide igualmente a referência a Mahler no Capítulo 1 desta Parte (nota 365).

⁵⁶⁴ Adorno, «On the Problem of Musical Analysis», in ADORNO, Theodor W., *Essays on music*, «On the Problem of Musical Analysis», introdução, comentários e notas de Richard Leppert, trad. de Susan H. Gillespie, University of California Press, 2002, p.165.

⁵⁶⁵ Schenker frequentou o *Círculo de Viena* (com relações próximas com Carnap) tendo certamente tomado conhecimento do *Tractatus* aquando das discussões que ali foram travadas.

⁵⁶⁶ A análise musical que Schenker preconiza, e que o aproximam de Frege na esteira da sua *Beigrißschrift*, introduz os conceitos como *Ursatz*, *Urlinie* e *Urlinie-Tafel*, *Stufe* e *Stufengang*,

é a harmonia pré-estabelecida da composição».⁵⁶⁷ Nos seus escritos em *Der Tonwille*, Schenker refere, num paralelismo com Hanslick:

Só a *Urlinie* é a musa de toda a criação extemporânea, ela é toda síntese; é o começo e o final de toda a peça, a sua própria fantasia. Na *Urlinie* o compositor torna-se um vidente, atraído para ela como pelas mães ancestrais [*Urmüttern*]; e [...] ele assinala aos tons um grato destino repleto de concordância entre a vida de cada tom individual e a vida que existe acima e além do seu ser (como uma “ideia platónica” na música) [...] Num certo sentido, a *Urlinie* é como o íntimo da alma humana [*Wie des Menschen Seelenkern*]. E tal como este núcleo acompanha o homem do berço ao túmulo, assim também a *Urlinie* acompanha a obra do primeiro tom ao último.⁵⁶⁸

A remissão a uma entidade que existe num plano originário é platónica e freguiana: a *Urlinie* exprime o pensamento que é apreendido pelo compositor, atraído como pelas *Urmüttern*⁵⁶⁹, e a ideia de concordância entre os tons e a *Urlinie* vai no mesmo sentido que a relação que Frege estabelecia entre o pensamento e o signo que o representa⁵⁷⁰. A influência freguiana em Schenker, remete para uma abstracção do

Tonikalisierung, *Bassbrechung*, *Zug* e *Urlinie-Zug*. Deixamos aqui uma proposta de tradução dos termos de Schenker: *Urlinie* – linha fundamental; *Ursatz* – linha fundamental dos pontos harmónicos; *Zug* – progressão linear; *Klang* – o tom; *Bassbrechung* – Baixo arpejado; *Stufe* – graus; *Stufengang* – marcha harmónica; *Tonikalisierung* – tonalização; *Vordergrund* – primeiro plano; *Mittelgrund* – plano intermédio; *Hintergrund* – plano-de-fundo da *Ursatz*; *Urlinie-Tafel* – quadro de análise.

⁵⁶⁷ Apud, COOK, Nicholas, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford University Press, USA, 2007, p.32. A compreensão idealista da música – a ideia musical como um processo de desenvolvimento ao longo da história – não nos interessará aqui.

⁵⁶⁸ Cf. Schenker, «The Urlinie: A Preliminary Remark/ *Die Urlinie: Eine Vorbemerkung* {*Tonwille* I, pp. 22 – 26}» in SCHENKER, H., *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Volume I: Issues 1-5 (1921-1923)*, trad. de Ian Bent, William Drabkin, Joseph Dubiel, Timothy Jackson, Joseph Lubben, Robert Snarrenberg, Oxford University Press, 2004, p.22. Observe-se o que refere Schoenberg em relação à ideia musical – o tema: «Uma ideia nasceu; ela precisa de ser moldada, fomulada, desenvolvida, elaborada, conduzida durante [toda a peça] e perseguida até ao fim», in Schoenberg 2014 - *Style and Idea*, op. cit., p.124.

⁵⁶⁹ Provavelmente, Schenker alude aqui às mães faustianas de Goethe [Fausto, II, Act 1, “Galeria Obscura”: «Mães! Mães! – Tem um som tão estranho! (“*Die Mütter! Mütter!’s klingt so wunderbarlich.*”)»]. Johann W. Goethe, *Fausto*, Introdução de Paulo Quintela, trad. de Agostinho D’Ornelas, Relógio d’Água, s.d., p.274. Na conversa que teve com Eckermann, a propósito desta passagem refere Goethe «Não posso revelar mais [...] excepto que descobri em Plutarco que na Grécia Antiga se falava das Mães como divindades. Isto é tudo aquilo que eu devo a outros, o resto é da minha própria invenção. Leve consigo para casa o manuscrito, estude-o cuidadosamente e veja o que pode fazer dele.”», in Johann W. Goethe, *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*, Da Capo Press, 1998, p. 446. Eckermann, após o estudo a que dedicou à cena em questão, acrescentará: «Elas vivem [...] para além de todo o lugar; pois nada permanece firme na sua vizinhança: elas também vivem além de todo o tempo; [...] Assim, morando na eterna obscuridade e eterna solidão, estas Mães são seres criativos; elas são o princípio criativo e vital a partir do qual se origina tudo o que tem vida e forma na superfície da terra. », *Ibidem*, p. 447.

⁵⁷⁰ No que diz respeito ao pensamento de Frege, remetemos para o Capítulo 2 desta Parte, p.121 e ss..

pensamento musical, que existe e existirá num *nimbus* platónico, e que o compositor, porventura, descobre. O que está em perfeita consonância com a sua concepção das leis da tonalidade serem leis justificadas pela fisicalidade do som.

A melodia, como vimos em Hanslick, *insinua-se* no compositor, constituindo-se como o tema do qual decorre toda a composição. A melodia – como a *Urlinie* – é, lembremos, no âmbito tractariano, tautológica. A correspondência entre a melodia e *Urlinie* não pode deixar de ser apontada como refere, aliás, N.Cook:

Hanslick [...] in *Vom Musikalisch-Schönen* escreveu que “ a melodia é o ponto de partida, a vida, a manifestação artística original no campo do som; todas as outras determinações adicionais, toda a inclusão de conteúdo, estão ligadas a ela”, e a harmonia [os tons] está implícita na melodia – que é exactamente a posição que Schenker assume no ensaio sobre o *Espírito da Técnica Musical* [*Der Geist der musikalischen Technik*].⁵⁷¹

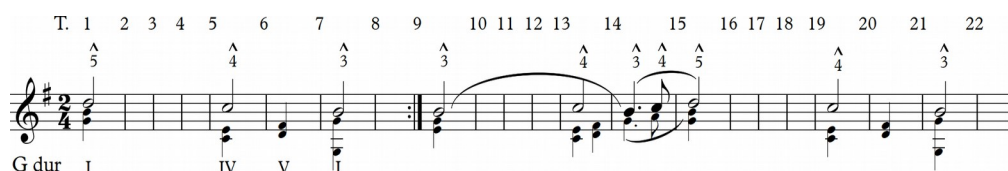
Se o carácter representativo da música está vedado em Hanslick e, na sua esteira, no pensamento wittgensteiniano, a inclusão do conteúdo refere-se assim ao desenvolvimento operado pelo compositor no que diz respeito aos campos harmónicos e, porventura, inferimos nós, todas as determinações formais que o compositor emprega e que dirão respeito ao ritmo e métrica, agógica e dinâmicas, etc. A melodia, *Urlinie* na teoria schenkeriana, constitui a linha superior da *Ursatz*, consistindo, em termos musicais, «numa progressão diatónica de descida para a tónica por terceira, quinta e oitava»⁵⁷², dando a ver – medindo – o espaço tonal no interior da tríade, sendo este procedimento que permite a articulação e consciencialização da *Ursatz*. Isto é, o *Klang* [o tom] horizontaliza-se: a harmonia preenche assim todo o espaço tonal – se visível claramente nas peças musicais do período clássico, através dos procedimentos harmónicos dos acordes, é em função desta estrutura que todo o tecido polifónico das peças barrocas é analisado. Schenker procede, deste modo, por uma redução até chegar a uma estrutura linear fundamental que constituirá a essência da composição e a partir do qual se articula todo o restante tecido da composição, tido por não-essencial. Neste

⁵⁷¹ COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford University Press, USA, 2007, p.49. Para ilustrar a proximidade entre Hanslick e Schenker, Cook alude a uma correspondência trocada entre ambos em que Hanslick refere o seu interesse pela « ideia de Schenker por uma “História da melodia”. » *Ibidem*, p.48. Sublinhado nosso.

⁵⁷² Cf. DRABKIN, William. “Ursatz”. *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, p.160.

sentido, Adorno sublinha: «O que constitui a essência, ou “ser” da composição é para Schenker, mais ou menos, a sua abstracção, de facto, e os momentos individuais através dos quais a composição se materializa e se concretiza [*sich konkretisiert*], são reduzidos por ele a meramente acidentais e não-essenciais.»⁵⁷³

Vejamos num esquema sumário o procedimento analítico – este *modo de olhar para a música* – a que se obriga o intérprete, processo cognitivo que Schenker prescreve como o que permite descrever a «mente e as intenções dos compositores originais»⁵⁷⁴, numa apresentação do próprio Schenker, em relação à peça de Robert Schumann, *Kinderszenen*, nº1, *Von fremden Ländern und Menschen*⁵⁷⁵. Observemos o esquema reduccionista da *Urlinie*⁵⁷⁶:



Por outro lado, a *Bassbrechung* – um outro conceito introduzido na sua teoria musical – constitui o movimento harmónico da peça reduzido aos pontos essenciais I – V – I, sendo a *Stufe e Stufengang* – os conceitos relativos aos graus da escala harmónica (e de progressão harmónica) «que Schenker define como uma tríade cuja raiz está localizada na escala de quintas perfeitas, que emanam da tríade da tónica.»⁵⁷⁷. Não menos importante, a noção de *Tonikalisierung* refere-se à noção de tónica e de modulação (mudança de tonalidade que implica um movimento musical para tonalidades vizinhas ou relativas– dentro do esquema do ciclo das quintas – ou homónimas). Schenker introduz este conceito de “tonalização”, em que temporariamente um grau harmónico desempenha a função de tónica, de forma a

⁵⁷³ Adorno2002- *Essays on music*, «On the Problem of Musical Analysis», *op. cit.*, p.166.

⁵⁷⁴ *Apud*, Snarrenberg2009 - «Heinrich Schenker», *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, p.479.

⁵⁷⁵ R. Schumann - *Kinderszenen*, op.15. Ciclo de 13 peças para piano composto entre 1838 e 1839. Ed. Henle Verlag.

⁵⁷⁶ Os excertos de análise da peça de Schumann procedem da obra de Schenker. Cf. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music. Volume II: Issues 6-10 (1923-1924)*, trad. de Joseph Lubben. Oxford University Press, USA, 2005, pp.154-155.

⁵⁷⁷ Cf. Snarrenberg2009 - «Heinrich Schenker», *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, p.479.

asseverar a unicidade de uma só tonalidade, ao longo de toda a peça musical, pressuposto essencial na sua teoria musical. Na esteira das teses freguianas, estes conceitos⁵⁷⁸ serão instrumentos operatórios de toda a peça musical, conduzindo a uma univocidade de sentido tal, que levará Schenker a afirmar que todo o material harmónico se reduz a três graus da escala musical I, IV, V: *der Klang in der Natur* (o acorde fundamental da natureza).

A teoria analítica de Schenker opera em três camadas básicas: *Vordergrund* (o primeiro plano), *Mittelgrund* (que constitui o plano em que se efectua o desenvolvimento da horizontalização do *Klang*) e o *Hintergrund* (que corresponde ao plano do *Ursatz*). As leis naturais, tal como em Hanslick, serão enunciadas por H.Schenker como as leis da consonância e da dissonância, o arquétipo a que obedece a estrutura lógica da peça musical: «Consonância é a única lei de tudo o que é harmónico, vertical, e pertence à natureza. [...] Consonância vive na tríade, dissonância no movimento de passagem [*im Durchgang*].»⁵⁷⁹

As noções schenkerianas, a que aludimos nos parágrafos anteriores, correspondem a uma teoria musical que tem como premissa a organização da música por níveis ou camadas que estruturam a peça musical. Os elementos que operam nestas estruturas são concebidos como “funções” a partir dos quais toda a música se desenvolve, progride e se transforma. Como premissa fundamental, a teoria da tonalidade – o padrão tonal fundamental que descrevemos como tónica [I]- dominante [v]- tónica [I] – constitui a estrutura profunda que subjaz a toda e qualquer peça (e em todo o repertório da música clássica ocidental no quadro da sua concepção hegeliana da história da música⁵⁸⁰, a juntar à concepção platónica de *Uralinie*), concepção que assenta numa dicotomia entre o fundo – a essência da música que urge revelar – e a superfície

⁵⁷⁸ Os traços principais da teoria schenkeriana têm uma relevância a assinalar pelo desenvolvimento das correntes analíticas musicais, cujas teses perdurarão até à nossa contemporaneidade, Nomeadamente na escola analítica americana, como é dado a ver por vários estudos de Allen Forte ou Victor Zuckerkandl. Mais recentemente, em Swinkin2015 - *Teaching Performance: A Philosophy of Piano Pedagogy* as linhas de análise têm como inspiração a teoria schenkeriana. Como também refere Narmour, «[o]s schenkerianos têm sido atraídos pela teoria da gramática transformativa de Chomsky como um possível modelo de construção de uma sincrónica teoria da música tonal.» in Narmour1977 - *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*.

⁵⁷⁹ Cf. Schenker2004 - *Der Tonwille, Volume.I, op. cit.*, «*Laws of the Art of Music./Gesetze der Tonkunst {Tonwille 2, p. 3}*», *op. cit.*, p.51.

⁵⁸⁰ Vide na p. 169 (e nota 599) o nosso sublinhado exemplificativo, na análise descritiva da peça de Schumann por Schenker.

que oculta uma uniformidade prévia à sua construção⁵⁸¹, e que importa pôr a descoberto na experiência interpretativa assim como na apreciação musical pelo ouvinte.

Na peça em questão o espaço tonal, que é posto em destaque na *Urlinie*, desenrola-se entre a terceira e a quinta do acorde de Sol M (as notas Si e Ré respectivamente) e o seu desdobramento – a *Bassbrechung* – é posto em evidência, através do procedimento por arpejos (também pelo processo de diminuição):

The image displays a musical score for a piece in G major, 2/4 time, with two staves. The top staff is labeled 'T.' and the bottom 'G dur'. Both staves show a sequence of notes with fingerings (1-5) and Roman numerals (I, IV, V, I, VI, IV, V) indicating harmonic structure. The bottom staff includes intervallic analysis like (3-6) and (Nbn).

Este procedimento aparece claramente, na sua realização final, «destacado pelos arpejos ascendentes em tercinas de colcheias [...] dando ao todo um sentido que, de algum modo, se refere ao mundo exterior. Ondas levam-nos mais e cada vez mais longe, e a viagem não tem fim; quando a peça termina, nós estamos ainda, como antes, a caminho, apenas suspeitando que o destino está longe, muito longe ainda.», nas próprias palavras schenkerianas.⁵⁸²

Vejamos a peça na sua apresentação final:

⁵⁸¹ A. Schoenberg criticará esta concepção platónica e essencialista de Schenker, nas suas obras *Harmonielehre* e *Stil und Idee*, em moldes que têm uma proximidade da própria crítica de Wittgenstein à sua concepção da linguagem tractariana nas *Investigações Filosóficas*. Por outro lado, o destaque efectuado por Schoenberg ao que é mínimo na peça musical, as *nuances*, aproxima-o também da noção de aspecto em Wittgenstein.

⁵⁸² Schenker2005 - *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, op. cit., [10], p.155.



Na acepção de Schenker, as leis da consonância e dissonâncias são tomadas como leis naturais «não havendo outras derivações fundamentais [...] a dissonância deve ser entendida como o puro contingente»⁵⁸³. Ora, a esta assunção, A. Schoenberg responde, pondo em evidência a diferença entre o que é natural e o acto artístico:

A tentativa de construir leis artísticas a partir de peculiaridades comuns, assim como a observação das analogias, não devem faltar em nenhum tratado de arte. Mas não se deve pretender que tão pobres resultados sejam considerados como leis eternas, como algo de semelhante a leis naturais [...]. As leis naturais não conhecem excepções; as leis artísticas compõem-se antes de mais de excepções.⁵⁸⁴

Se a estrutura clássica da música tonal requer as características de “fecho”, “conclusão”, que o “regresso à tónica” faz ouvir, também estas características são audíveis na música não tonal. Por sua vez, o conceito de unidade formal aparece igualmente em Schoenberg. Com efeito, Schoenberg não rejeita a estrutura lógica inerente ao conceito de tonalidade explanado e defendido por Schenker, e que está

⁵⁸³ Cf. Schenker 2004 - *Der Tonwille, Volume I, op. cit.*, «Laws of the Art of Music./Gesetze der Tonkunst {Tonwille 2, p. 3}», *op. cit.*, p.51.

⁵⁸⁴ SCHOENBERG, Arnold, *Armonia*, trad. do alemão e prólogo de Ramon Barce, Real Musical, 1979, p.5.

patente nas analogias que constituem o ambiente do *Tractatus*. De facto, na sua análise do conceito de tonalidade a relação entre as tonalidades – a sucessão dos tons – é possível, porque de facto, verifica-se uma relação pré-existente: «logicamente só podemos juntar coisas que estão relacionadas [...] para elucidar a relação entre os tons temos de nos lembrar que cada tom é um som composto pelo tom fundamental e pelos seus harmónicos»⁵⁸⁵. Esta mesma estrutura lógica é defendida agora para a sua série dos doze tons (dodecafonismo): «Em música não há forma sem lógica, não há lógica sem unidade.»⁵⁸⁶

O positivismo musical schenkeriano tem como pressuposto fundamental a revelação das estruturas essenciais tonais que subjazem à peça musical, revelação da estrutura profunda do que constitui a essência da música. A intuição schenkeriana está muito perto da abstracção dos postulados lógicos freguianos, em que, a *Ursatz*, como essência da peça, é abstraída por um reducionismo. De facto, o procedimento analítico schenkeriano parte da intuição da *Ursatz* que se encontra escondida e que urge revelar. Deste modo, Schenker preconiza uma redução aos acordes fundamentais – redução das notas a acordes e estes aos acordes estruturais até se encontrar a armação fundamental da peça – que constituem a estrutura básica e fundamental da peça musical, tendo como finalidade a descoberta da sua essência, que se encontrava escondida. Posta em relevo é, por conseguinte, trazida à consciência. A estrutura – *Urfinie* – tem esta dimensão fundamental e essencial, semelhante à concepção da forma geral da proposição, à volta do qual todos os aspectos são tratados como não-relevantes para a sua compreensão (aspectos como o ritmo, a métrica, a ornamentação, por exemplo). Como refere Garry Hagberg:

[...] Schenker estava interessado em revelar a estrutura básica latente da obra musical, onde essa estrutura iria sublinhar e garantir a coerência ou sentido da obra [...] a *Urfinie*, a linha latente composicional, pode servir como pano-de-fundo contra o qual os níveis do nível intermédio e da superfície musical podem ser vistos (com um estatuto secundário).⁵⁸⁷

Por outro lado, todas as conexões musicais são concebidas como

⁵⁸⁵ Schoenberg 2014 - *Style and Idea*, op. cit., p.270.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p.244. Vide também a nota 763 na Parte III, Capítulo 1, p.223.

⁵⁸⁷ HAGBERG, Garry, "Wittgenstein's Philosophical Investigations, Linguistic Meaning and Music". *Paragraph 34.3* : Edinburgh University Press. 2011, p.391.

prolongamentos das progressões harmónicas (*Züge*). A análise – para explicar e reconstruir o pensamento do compositor – tem o seu *terminus* numa síntese operativa cuja estrutura conduz o intérprete da peça em questão. Neste sentido, refere R. Scruton:

Heinrich Schenker introduz uma nova espécie de análise musical cujo objectivo expresso é derivar o primeiro plano musical, a superfície, de um constante pano-de-fundo, a *Bassbrechung*, através de uma série de desenvolvimentos de camadas intermédias. Ouvir de uma forma compreensiva, propõe Schenker, é relacionar a superfície com a profundidade, efectuando o mesmo caminho que o compositor, inconscientemente, percorreu, um propósito da análise musical é torná-lo explícito – e ao fazê-lo decidir questões de fraseio e de ênfase que foram deixadas indeterminadas na partitura.⁵⁸⁸

A importância do pensamento de Schenker manifesta-se pelos aspectos estruturais que põe em destaque: ao ressaltar a essência da peça musical a partir de uma forma cadencial, é não só o princípio da tonalidade – como lei suprema – que está a colocar em relevo, é certo, mas também o desenvolvimento que este princípio assume de uma forma imanente na obra, através de todas as operações analíticas a que procede: a partir de uma estrutura geral – de uma *Urlinie* –, a composição musical «desenrola-se ela própria nos seus próprios termos. Ou, dizendo de outra forma, tem que se permitir à composição algo antecipadamente: isto é, deve-se deixá-la *afirmar-se ela própria*.»⁵⁸⁹

A defesa da tonalidade por Schenker tem uma legitimação nas suas análises de Beethoven, em particular das suas sonatas, que preconizam o culminar da tonalidade e da forma-sonata (em que esta se dissolve, como exemplificam as suas últimas sonatas). Numa afinidade, Beethoven, para Wittgenstein⁵⁹⁰, é o arauto que anuncia o fim da sua época, onde a tonalidade chega ao máximo do seu desenvolvimento – ponto culminante

⁵⁸⁸ Scruton1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.313.

⁵⁸⁹ Adorno2002. - *Essays on music*, «On the Problem of Musical Analysis», op. cit., p.166.

⁵⁹⁰ VB/CV, [MS 110 12: 12.-16.1.1931], p.11-12: «Há problemas [...] do mundo do pensamento ocidental que Beethoven (e talvez, em parte, Goethe) com eles lidou e lutou, mas que nunca nenhum filósofo enfrentou (talvez Nietzsche tenha passado por eles). E talvez eles estejam perdidos na filosofia ocidental, isto é, não estará lá ninguém que sinta o progresso desta cultura como uma epopeia e possa, portanto, descrevê-la. Ou melhor, já não há nenhuma epopeia, ou somente para aquele que, de fora, observe & talvez Beethoven tenha feito isso numa antevisão. Poder-se-ia dizer que a civilização tem o seu épico que a ultrapassa [*voraushaben*] . Tal como alguém que apenas possa antever a sua própria morte e descrevê-la como algo que não lhe é contemporâneo [...]. Se se quiser ver o épico de toda uma cultura determinada, então tem de se procurar nas obras dos grandes vultos e, portanto, apenas no ocaso dessa cultura poderão ser *antevistas* [*vorausgehen*], pois mais tarde não há mais ninguém para descrever [*beschreiben*].»

e, simultaneamente, o caso. Vêm ao nosso encontro as palavras de Adorno:

«[Em relação a Beethoven] a aproximação schenkeriana parece-me, em certo sentido, legítima. [...] a música de Beethoven ascende a algo como uma espécie de “justificação” [*Rechtfertigung*] da própria tonalidade e das formas associadas com a tonalidade. Beethoven [...] tentou reconstruir a tonalidade através da sua música individualizada e autónoma [...] é a própria tonalidade que, no caso de Beethoven, é ao mesmo tempo tema e resultado, e neste sentido o conceito schenkeriano de *Urfinie* é em alguma medida aplicado correctamente aqui.»⁵⁹¹

Em Wittgenstein, as referências a Schenker prolongam-se nos seus escritos, como um *modo de ver* a música, sendo a única referência às teorias analíticas musicais. O paralelismo que tentamos estabelecer leva em linha de conta a influência fregeana, sem dúvida, mas chamou-nos a atenção a similitude entre o reducionismo de Schenker e de Wittgenstein: no seu propósito de separar o “essencial do que não é essencial” a crítica da linguagem wittgensteiniana estabelece a “forma geral da proposição” como a estrutura lógica que se mostra na proposição empírica. A proposição lógica – “aRb” – espelhando o mundo como um conjunto de relações, pois tudo acontece no modo do *so und so* (deste e daquele modo), dispensa também as particularidades, de forma a preservar o essencial. Neste sentido, a *Abbildung* coloca de parte o que não pode ser tocado pelos sensores de uma forma lógica. Do mesmo modo, como condição de possibilidade da peça, a estrutura essencial da composição musical – a forma I - V - I – remete as *nuances* musicais, assim como as dissonâncias, para um plano não-essencial da composição musical. Garry Hagberg explicita: «A experiência real incorporada na música é empurrada para a periferia da relevância, tal como as aparentemente inúmeras particularidades de pormenor de diversas composições, que, na verdade, tornam as peças individuais aquilo que elas são.»⁵⁹²

O caminho interpretativo é, assim, um caminho a contrapelo, em que, através das estruturas cognitivas, o pensamento musical é posto a descoberto. Schenker, tal como Wittgenstein que, no *Tractatus*, delimita na linguagem o campo do dizível, acredita que «aquilo que é acessível ao intelecto (através da análise da partitura) mais do que aos sentidos [...] é o que constitui o conteúdo genuíno do pensamento musical

⁵⁹¹ Adorno 2002 - *Essays on music*, «On the Problem of Musical Analysis», *op. cit.*, p.167.

⁵⁹² Cf. Hagberg 2011 - *Wittgenstein's Philosophical Investigations, Linguistic Meaning and Music*, *op. cit.*, p.392.

sério.»⁵⁹³. A análise estabelece assim o quadro – *Urlinie-Tafel* – onde se desenrola todo o “conteúdo” musical, isto é, as suas linhas harmónicas e formais, em conexão com a melodia, a *Urlinie*. A descrição da peça musical, ao pressupôr a análise erradica todo o discurso imagético, metafórico por excelência, tendo como pressuposto uma prosa que assenta nas operações analíticas. Se as descrições estão desde sempre presentes nos comentários musicais, a prosa descritiva, como procedimento, encontra as suas raízes também em Hanslick⁵⁹⁴. Em H. Schenker só pode ser justificada na medida em que demonstre a «conexão entre a configuração dos tons do compositor e as suas descrições extremamente figurativas»⁵⁹⁵. A autonomia das *formas sonoras em movimento*, prescrita por Hanslick, é aqui fundamental. A condição *sine qua non* para a descrição é todo este material analítico formal que surge com Schenker e no contexto do positivismo musical. Como observa Robert Snarrenberg:

Schenker faz um uso extensivo da prosa para descrever os efeitos musicais. Enquanto uma ilustração musical, por exemplo, pode claramente mostrar o caminho de uma progressão linear (*Zug*), apenas a prosa permite a descrição de como é seguir esse caminho: como a progressão linear se move numa direcção particular e numa localização particular dentro da textura de uma peça, como é cadenciada, se é hesitante ou agitada, como directamente ou indirectamente o objectivo é atingido, e se, contratempos, atrasos ou desvios são encontrados».⁵⁹⁶

Reparemos no mesmo modo de descrição em Wittgenstein, no §527 das *Investigações Filosóficas*:

Porque é que o volume de som e tempo vão exactamente *nesta* direcção? Gostaríamos de dizer: «Porque eu sei o que tudo isso significa». Mas o que é que significa? Não o saberia dizer. Para produzir uma «explicação» podia comparar com um outro tema com o mesmo ritmo (isto é, o mesmo volume de som e de tempo). (Diz-se: “não vês, é como se tivesse tirado uma conclusão” ou “Isto aqui é como um parêntesis”, etc. Como se

⁵⁹³ *Apud* Hagberg, G., *Ibidem*, *op. cit.*, p.393.

⁵⁹⁴ Confira-se a crítica musical de Hanslick em relação à Sinfonia nº4, em Mi m de Brahms: «A sinfonia em Mi m começa com um tema simples, de algum modo, pensativo e idílico que, após a sua exposição, encontra uma vigorosa e desafiadora resposta. O movimento acaba forte e tempestuoso. Apesar da abundância de um engenhoso contraponto, a peça é clara e transparente. O ouvinte não percebe – e não precisa de mais – senão o tema, com seu doce lamento, que é repetido como um cânone no baixo.» in Hanslick1950 - *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900*, *op. cit.*, p.285.

⁵⁹⁵ Schenker2005 - *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, *op. cit.*, [10], p.155.

⁵⁹⁶ Snarrenberg2009 - «Heinrich Schenker», *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, p.480.

fundamentam estas comparações? – Aqui há muitas espécies diferentes de justificação.⁵⁹⁷

É curioso, e interessante, que na análise descritiva da peça de Schumann acima exposta, indicações precisas sejam fornecidas ao intérprete acerca do modo de tocar, tendo como premissas a análise musical:

Em relação à execução, deve-se notar o seguinte: no compasso 1 a nota cromática Do#⁵⁹⁸, na base, requer um toque *delicado*; o mesmo toque é requerido para a primeira colcheia do segundo compasso na mão direita, tendo em vista a restituição do equilíbrio da unidade dos dois compassos. O símbolo *decrescendo*, que Schumann anota nos compassos 7 – 8, clarifica a síntese, i.e., pretende-se expressar o fecho da primeira secção.⁵⁹⁹

A gramática schenkeriana é, no entanto, uma teoria da harmonia clássica, tomando em linha de conta que as obras a partir das quais é elaborada são, na sua maior parte, no estilo contrapontístico. De facto, as regras dizem respeito à superfície e o que é deixado ao intérprete é um conjunto de decisões acerca das estruturas intermédias da peça, que supostamente estão direccionadas para a revelação da *Ursatz* que é, paradoxalmente, intuída de modo instintivo. Os elementos formalizados actuam como “funções” da *Ursatz* e, aquando da análise, a ela conduzem. A estrutura lógico-musical do formalismo schenkeriano, depurado, polido, até não ficar mais do que o esqueleto frio dos acordes da *Dominante/Tónica* – é como «[...] o gelo [a que] polido, falta o atrito, e assim, em certo sentido, as condições são ideais», isto é, a análise lógica musical não preenche a a condição vital, da vida, o *atrito*.

A obra musical não se deixa “congelar” na sua armação funcional da lógica musical: a análise musical, como diz Hanslick, «converte em esqueleto um corpo em flor, capaz de destruir toda a beleza, mas também toda a falsa interpretação»⁶⁰⁰ e a peça

⁵⁹⁷ *Inv. Fil.*, §527: ««[...]Warum sollen sich Stärke und Tempo gerade in dieser Linie bewegen?» [...] Man sagt: ”Siehst du nicht, das ist, als würde eine Schlußfolgerung gezogen” oder: ”Das ist gleichsam eine Parenthese”, etc. Wie begründet man solche Vergleiche?— Da gibt es sehr verschiedenartige Begründungen.» [trad. mod.]

⁵⁹⁸ O Dó# assinalado diz respeito à sensível da dominante (Ré).

⁵⁹⁹ Schenker2005 - *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, op. cit., [10], p.155. Itálico e sublinhado nosso. Vemos aqui a influência hegeliana, como já mencionamos num passo atrás (vide nota 580).

⁶⁰⁰ Vide a propósito da análise das peças musicais Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., p.29: «Não

musical é possuidora de um carácter aberto, cuja notação não é já uma notação que mostra a estrutura lógica subterrânea, mas, antes, *superfície* propiciadora de múltiplos aspectos que comportam uma, e mais uma, e outra ainda, visão. Para interpretar musicalmente, será necessário ir às pregas da obra, da partitura, ao seu terreno ondulado feito de *petites perceptions*⁶⁰¹, as oscilações do tempo, as *nuances*, excluídos das análises reducionistas – *geladas, demasiado geladas*, schenkerianas.

A atmosfera do positivismo proporcionou o desenvolvimento das teorias analíticas musicais, cuja pretensão assentava fundamentalmente na explicação e decifração da estrutura da obra musical. Os estudos semiológicos musicais, aspirando a um estatuto científico, tiveram como uma primeira abordagem as teorias linguísticas, em que a semântica musical é compreendida como significação tonal. Nestes estudos, está presente a concepção de uma estrutura sintáctica musical em que a interpretação é vista como a decifração de um código – a partitura como um conjunto de instruções – sendo atribuída à nota uma função na tonalidade. Ora, como refere J.-Jacques Nattiez, «o sentido de um signo formal não tem nada a ver com o fenómeno da *significação* [e] prova bem que a linguística em si não pode servir de recurso à descrição do *sentido* musical.»⁶⁰² Resta-lhes virarem-se para as teorias psicológicas experimentais e os estudos das neuro-ciências (que constituem um *novo positivismo*). São de Nattiez ainda estas palavras:

Mas é certo que a significação musical pode ser analisada independentemente de qualquer contexto verbal ou de analogias melódicas. Se quisermos estudar a significação intrínseca de uma sequência musical [...] [devemos] portanto procurar a motivação dos juízos semânticos [...] [viramo-nos] para a neuro-fisiologia, estudando, por exemplo, as relações entre ritmos biológicos e ritmos musicais.⁶⁰³

As teorias analíticas não conseguem eliminar o contexto afectivo e expressivo (e jogo da cultura), debatendo-se com as problemáticas associadas. Embora partilhando as

conseguimos reconhecer no tema mais conteúdo do que o justamente expresso, e muito menos ainda mencionar um sentimento que ele deveria representar ou despertar no ouvinte. Semelhante análise converte um corpo em flor em esqueleto, capaz de destruir toda a beleza, mas também toda a falsa interpretação.»

⁶⁰¹ Referimos de passagem este conceito leibniziano para o abordar na Parte III – Capítulo 3.

⁶⁰² Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques, “Situação da Semiologia Musical” in AAVV, *Semiologia da Música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho. Org. Maria Alzira Seixo, Vega, s.d., p.29.

⁶⁰³ *Ibidem*, p.31.

teorias semiológicas este horizonte de compreensibilidade da peça musical, concebida como uma estrutura sintáctica num paralelismo com a semântica da linguagem, Nattiez refere uma possível acepção para a noção de “semântica musical” :

Podemos verbalizar os efeitos que produz em nós e formular o que ela evoca: uma paisagem, uma atmosfera, um movimento, uma figura, um sentimento. A este nível e só a este nível é possível falar de significação musical. Mas como apreendê-la? [...] É claro que os adjectivos hão-de variar de ouvinte para ouvinte, mas é possível, com base em pesquisas rigorosas, determinar estatisticamente a significação de um fragmento musical.⁶⁰⁴

Mas não é esta uma outra modalidade de estabelecer “a significação de uma peça musical” através da sua “fragmentação em átomos”, destarte, tomando cada verbalização do efeito produzido em quem a recebe – o ouvinte ou o intérprete –, como um átomo que, ao ser introduzido numa tabela estatística, induz um resultado?

De facto, Nattiez não consegue sair da armadilha das teorias analíticas positivistas que se viram para uma nova teoria científica – a estatística – de molde a superar a problematicidade da expressão musical. Por outro lado, permanece sempre como última questão – aliás, como primeira – a problemática do que queremos dizer, quando dizemos que uma peça musical é melancólica ou triste, o que coloca imediatamente em causa qualquer estatística. Lembrando que um tema musical, como uma proposição da lógica, é uma tautologia, refiramos novamente a proposição tractariana que apresentamos aqui como uma resposta a Nattiez: «[t]eorias que deixam que uma proposição da Lógica pareça ter conteúdo são sempre falsas.» *TLP* [6.111].

Ao expormos o projecto de uma clarificação da lógica da linguagem em Wittgenstein, foi também o nosso propósito elucidar alguns aspectos da estética musical que se cruzaram com os pressupostos tractarianos. Neste sentido, interessou-nos particularmente o pensamento de Schenker por ter sido o único teórico musical referido por Wittgenstein e, ao mesmo tempo, as suas teorias dirigirem-se ao intérprete, sendo nesta acepção que Wittgenstein o refere.

A influência freguiana em Schenker é evidente na sua noção *UrSatz* justificando-se, assim, o paralelismo que efectuamos entre as questões tractarianas e a questão da analítica musical. De facto, se bem que a teoria schenkeriana, com a sua terminologia só

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p.29.

tenha dado à estampa em 1921 —curiosamente o ano de publicação do *Tractatus* — as análises às obras dos grandes compositores, já com a nova terminologia analítica, começam a ser discutidas publicamente a partir de 1913. Teria Wittgenstein acesso a estas análises? Tudo nos levou a crer que sim, dada as referências explícitas a Schenker no espólio. Uma mesma tonalidade os habitava, no que dizia respeito aos problemas da lógica da linguagem: se a abstracção frege-schenkeriana apontava para uma meta-linguagem criticada no *Tractatus*, a relação entre o pensamento schenkeriano e o *Tractatus* apresenta pontos de contacto com a questão da “forma geral” de uma lógica interna à proposição como à linguagem musical. É, sem dúvida, a questão da procura de uma essência comum – na linguagem como na música – que os une: Wittgenstein encontra-a na forma lógica, Schenker na *Urfinie*. Assim, as relações internas, que assumem uma proeminência vital no texto tractariano para a compreensão da estrutura da linguagem, operam igualmente na compreensão da estrutura musical pelo intérprete: a análise lógica indica-nos no *Tractatus* o que a linguagem pode dizer com sentido e o que pode mostrar. De igual modo, a análise musical, com o seu sistema simbólico das funções harmónicas, dá-nos a ver uma estrutura que sustenta todo o edifício lógico musical.

Mas a compreensibilidade da peça musical não se esgota na análise das suas estruturas e linhas harmónicas: o que a análise lógica alcança merecerá também uma crítica no pensamento wittgensteiniano, na sua filosofia posterior e, será também a partir dessa crítica, que os pressupostos schenkerianos poderão ser desafiados. Nessa crítica é uma outra compreensão da música que nos é dada.

Debrucemo-nos agora na especulação de Susanne Langer e tomemos entre mãos a sua concepção de uma morfologia do sentimento.

Capítulo 4 – Da morfologia do sentimento

Ocupou-nos nos capítulos anteriores a questão da clarificação da lógica da linguagem no *Tractatus*, procurando mostrar como a noção de articulação e de relações internas na linguagem tem também um esteio na lógica musical. É, sem dúvida, neste carácter lógico da música – a-representativo e a-significativo – que Wittgenstein se apoia, para «desenhar a linha da fronteira [...] da expressão do pensamento»⁶⁰⁵, que é estabelecida na distinção entre “dizer e mostrar”, como já vimos.

Para o Wittgenstein do *Tractatus*, o problema da significação residirá assim no nexos proposicional, nas propriedades internas do facto⁶⁰⁶, donde a conclusão a que chegará em torno de “uma certa generalidade da forma” – a forma geral da proposição como *aRb* diz que “isto é deste e daquele modo” (“so und so”), como condição de sentido da proposição. Deste modo, o carácter inexpressivo das “traves-mestras da linguagem” (a forma lógica) é símile do carácter a-representativo e inexpressivo da música, não permitindo, como condição de possibilidade da linguagem, um reenvio para um além de si-mesma, destituindo-a, assim, de propriedades semânticas. É a este carácter autárcico da linguagem e da música que permitirá Wittgenstein enunciar que a «[a] lógica cuida de si própria; temos apenas de ver como ela o faz.»⁶⁰⁷.

Por conseguinte, a clarificação da natureza lógica da proposição da linguagem teve uma leitura, que se debruçou sobre as análises musicais schenkerianas – enquanto modo de ver como a lógica opera na linguagem musical. Do ponto de vista schenkeriano, a questão interpretativa concluir-se-ia, assim, na análise dos aspectos sintácticos da partitura que, uma vez esclarecidos, possibilitam a apresentação sonora, como a natureza material da música. Dito de um outro modo, a compreensão dos aspectos da *ideia* que o compositor inscreve na partitura, numa “configuração do seu espírito” em palavras de Hanslick, esgotar-se-ia, por si só, na sua análise, reduzidos a padrões sonoros, puras funções, como elementos neutros, numa abstracção.

No *Tractatus*, é a partir da proposição com sentido – a proposição que obedece à

⁶⁰⁵ *TLP*, «Prefácio».

⁶⁰⁶ *Cadernos*, [21.9.14], p.14: «Trata-se [...] de indicar como se relacionam internamente as proposições. Como surge o nexos proposicional.» [20.9.14]; *Ibidem*: «De repente, parece-me agora de alguma forma claro que a propriedade de um facto tem de ser sempre interna.».

⁶⁰⁷ *Ibidem*, [13.10.14], p.22.

sintaxe lógica – que a questão da significação se coloca, ao comparar-se a proposição-facto com o facto do mundo, o estado-de-coisas. Mas, em relação à música, a *Satz* musical⁶⁰⁸, não aponta para nenhuma propriedade – conteúdo – além de si própria. O sentido da frase musical, no pressuposto formalista, decorre da percepção imediata das suas qualidades como altura, timbre, duração, numa tradução em melodia, harmonia, ritmo e dinâmicas. Se em Schenker este formalismo foi reduzido à questão melódica e harmónica, é em relação ao movimento e ao dinamismo sonoro que a premissa hanslickiana em relação ao conteúdo musical toma um outro rosto: o do expressionismo musical de Susanne Langer⁶⁰⁹. De facto, se a compreensão estética de uma obra pressupõe a natureza do seu material, a compreensão da essência da música como lógica – que em Schenker inscreve a harmonia como condição suficiente para a apreensão da obra musical – sofrerá uma viragem na compreensão langueriana, tomando a dianteira outro aspecto. Tomemos agora em mãos a abordagem de Susanne Langer, realçando, como orientação dois aspectos que consideramos importantes na sua relação com o *Tractatus*: o primeiro diz respeito à defesa da autonomia da música que se inscreve também na esfera hanslickiana, quer ao negar os efeitos que a música produz como pertencendo estes à sua natureza, quer na crítica à representação pelo compositor dos seus sentimentos. Como veremos é ao elemento sensível – o som – dentro da sua teoria simbólica que dará esteio à sua concepção de uma expressividade própria da música, numa autarcia. O segundo aspecto, já numa esfera distinta de Hanslick, mas numa apropriação directa da *Abbildung* do *Tractatus*, efectua uma projecção das emoções no movimento sonoro, relação que obedece a certas leis (como o crescendo para emoções

⁶⁰⁸ Ao referirmo-nos à *Satz* musical, mantemos assim a analogia entre a linguagem e a música. Apoiamo-nos ainda em P.F. de Castro ao explicitar que «desde um estágio inicial na história da teoria musical ocidental os segmentos estruturais de uma peça musical estavam comumente assimilados às categorias sintáticas de “período”, “frase” “expressão”, e por diante, como resultado, sem dúvida, de uma íntima associação entre as palavras e a música em ambos repertórios sagrados e seculares.». Cf. P. Ferreira de Castro, *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, op. cit., p.228.

⁶⁰⁹ Susanne Langer foi uma filósofa americana, que se debruçou sobre a filosofia da mente e da arte. Nascida em finais do séc. XIX, veio a morrer em 1985, com 90 anos, e foi uma das primeiras mulheres a enveredar pela carreira filosófica e a ser reconhecida como tal. Iniciou o seu trabalho filosófico orientada por Whitehead (terminou em 1926 a tese de doutoramento sob a sua orientação em Radcliffe College, Cambridge, Massachusetts), dedicando-se à epistemologia da mente e da arte, tendo a obra de Ernst Cassirer exercido uma forte influência no seu pensamento, nomeadamente *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Esta influência faz-se notar logo nas suas primeiras obras de grande fôlego – *Philosophy in a New Key* (1942) [Langer1954] e *Feeling and Form* (1953) [Langer1953], esta última constituindo uma continuação e consolidação da reflexão efectuada na anterior. Nestas obras, música é abordada como uma forma simbólica. Importa ainda referir que a sua obra maior, súmula de toda um trabalho sobre a filosofia da arte, intitula-se *Mind: An essay on Human Feeling* (3 volumes – 1967, 1972 e 1982).

expansivas, por exemplo).

É em Hanslick que encontramos a formulação de movimento sonoro, a que Langer se irá ater:

Há *ideias* que, apesar de não ocorrerem como *sentimentos*, são perfeitamente representadas pela arte sonora [*Tonkunst*] assim como, inversamente, há *sentimentos* que podem afectar o ânimo de forma tão variada que, dada a sua constituição, não encontram a representação adequada por uma *ideia* mostrada pela música [*Musik*]. [...] Por conseguinte, o que é que a música pode representar dos sentimentos, se não expuser o seu conteúdo? Só o que neles há de *dinâmico* [...] Mas o movimento é apenas uma propriedade, um *momento* do sentimento, não o próprio sentimento [...] É evidente que só as ideias, isto é, conceitos vivificados, podem ser o conteúdo da encarnação artística [...].⁶¹⁰

Percebemos, pois, nestas palavras que Hanslick não exprime uma condenação ao conteúdo emocional da música. O que ele recusa, no seu argumento central, é o carácter de determinação ao sentimento (sem dúvida, atendo-se à noção de representação como “clara e distinta” leibniziana). Ao afirmar o carácter temporal do sentimento retira-lhe, e é o momento negativo da sua argumentação, o carácter conceptual que consubstanciava a determinação schopenhaueriana de representação da Vontade ou do ideal de uma totalidade em Wagner, assim como critica, especialmente nas palavras de Langer, «o verdadeiro objectivo wagneriano – o uso semântico da música, a representação da vida emotiva.»⁶¹¹ Mas, ao mesmo tempo, e é o momento positivo, Hanslick afirma como propriedade da música o seu dinamismo como um traço afim ao do sentimento. O movimento sonoro musical, que nada representa, partilha com o sentimento uma sua propriedade – que não é uma qualquer – a dos movimentos dinâmicos: aceleração, expansão, retracção, crescimento, diminuição, ou seja, o dinamismo que caracteriza as emoções: o bater do coração acelerado à-vista do amado ou a respiração calma da criança embalada.

A concepção da música como representação em Schopenhauer e Wagner, envolve uma relação entre duas coisas separadas, numa relação extrínseca. Ora é esta noção de representação, que exige uma separabilidade de esferas, que Langer irá criticar

⁶¹⁰ Hanslick1981 - *Do Belo Musical*, op. cit., pp.26-27. [trad. mod.].

⁶¹¹ Susanne Langer, «On Significance in Music», in LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key*, New American Library, 1954, p.225.

em Hanslick, apelando a outros modos de expressão, já não de uma representação literal, mas de uma expressividade simbólica. Com Langer, assistiremos, assim, à constituição de uma semântica que é própria da música, dizendo respeito à expressão de um conteúdo expressivo intrínseco – mantendo os pressupostos hanslickianos –, ao estabelecer uma correspondência formal entre as emoções e a música. Diz Langer: «olhemos, pois, para a música a partir do ponto-de-vista lógico como uma forma simbólica possível»⁶¹².

Coloca-se, assim, em evidência, a questão premente para o intérprete musical no que respeita à expressão da obra na sua execução – o “isto!” schumaniano. Interpretar uma peça musical envolve, assim, para o executante, “algo” a exprimir e que pertence à natureza da peça: obedecendo à proposição tractariana, *mutatis mutandis*, ao «músico [cabirá] extrair a sinfonia da partitura» e comunicá-la ao ouvinte, que «[poderá] deduzir a sinfonia» da sua execução.⁶¹³ O carácter aporético residirá, então, na determinação da natureza expressiva da música que, não remetendo para um fora dela própria, se caracteriza por uma execução e audição do seu movimento sonoro.

A teoria expressionista langueriana tem como âmbito, justamente, a resolução desta aporia. Não irá estar, pois, em causa, o conhecimento da natureza obra musical – o que é ou o que significa – no sentido em que se refere *a algo*, pois isso inscreveria a música na esfera da representação. Antes, no sentido em que, sem se referir *a algo* de determinado, inscreve a música numa relação com um *indeterminado*. Vejamos com atenção os seus pressupostos.

Nas suas duas obras *Philosophy in a New Key* e *Feeling and Form*, Susanne Langer, ao debruçar-se sobre a música, construiu toda uma teoria acerca de um isomorfismo entre o mundo interior, das emoções, e a música⁶¹⁴, isomorfismo esse que

⁶¹² *Ibidem*, p.225.

⁶¹³ Cf. *TLP*, [4.0141].

⁶¹⁴ Com os Gregos, uma teoria de correspondências entre os afectos e notas da escala, numa relação com o *ethos*, é estabelecida, pondo em relevo o carácter de *pathos* (e lembremos o canto de cariz narcótico das sirenes na *Odisseia*). Donde a crítica à música, como corruptora da educação dos jovens, na *República* de Platão [III]. Podemos estabelecer uma tradição no que diz respeito à teoria da imitação entre os sons e os afectos que, desde os Gregos, teve vários pontos de desenvolvimento: da teoria das correspondências em Jean Dubos, assistimos com Charles Batteux ao desenvolvimento da noção da imitação da natureza pelos sons e é com Charles Avison que a noção de expressão ganha o seu foro. O desenvolvimento desta noção de expressividade musical tem um ponto de viragem com William Jones, associando à arte musical um elemento interpretativo. Da *Affektenlehre* do séc. XVIII, com Rousseau e a sua concepção da melodia como a “linguagem natural” do sentimento, até às teorias da evocação e posteriormente, com Michel de Chabanon estabelece-se uma teoria da analogia entre a música e as emoções – o sentimento estético e sentimento emocional, contribuindo para uma teoria

segue os pressupostos da sua leitura do *Tractatus*. Não deixa de ser curioso, até uma ironia, que a sua concepção da música como forma simbólica tenha o *Tractatus* como fundamento, obra que, precisamente, rejeita a linguagem como possibilidade de representação no que diz respeito à ética e à estética.

Deste modo, S. Langer vai estabelecer um isomorfismo entre as ideias e a natureza da música, partindo do simbolismo lógico do *Tractatus*, do isomorfismo entre mundo e realidade, como refere, na abertura do seu quarto capítulo: «[a] teoria lógica na qual todo este estudo dos símbolos se baseia é essencialmente a que foi estabelecida por Wittgenstein há alguns vinte anos no seu *Tractatus Logico-Philosophicus*.»⁶¹⁵

A apropriação que faz do isomorfismo tractariano é amplamente exposta nesta sua primeira obra: do ponto de vista formal, o texto tractariano aparece de uma forma exaustiva, em dois capítulos fundamentais para a sua teoria do símbolo. De facto está repleto de citações *ipsis verbis* que intercalam a sua teoria simbólica. Permitimo-nos dar um exemplo da apropriação langueriana do *Tractatus*, ponto de partida para a crítica à noção de representação literal em Hanslick, mantendo sempre o ponto de vista de uma autonomia musical. É de S. Langer a apresentação do *Tractatus*, no excerto que se segue:

“Um nome está em vez de uma coisa, um outro em vez de outra e entre si eles estão ligados. Assim o todo como um quadro vivo [*tableau vivant*], representa o facto atómico. [4.0311]”

“À primeira vista a proposição parece – como quando está impressa no papel – não ser uma figura da realidade de que trata. Mas também a notação musical não parece à primeira vista ser uma figura da música, nem a nossa notação fonética (o alfabeto) parece ser uma figura da nossa linguagem falada...[4.015]”

“No facto de haver uma regra geral, pela qual o músico consegue ler a sinfonia da partitura, através da qual se pode reconstruir a sinfonia das estrias do disco fonográfico, e – segundo a primeira regra – construir de novo a partitura, nisso justamente consiste a semelhança interna entre estruturas diferentes que à primeira vista parecem inteiramente

dos meta-afectos e para a visão idealista da música do Séc.XIX que se prolongou nas teorias psicológicas já no séc. XX. Também Susanne Langer, numa crítica às teorias da expressão comenta: «A doutrina [da auto-expressão] até aos nossos dias [...] de Rousseau, Kierkegaard, Croce nos filósofos, de Marburg a Hausegger e Riemann entre os críticos musicais [...] a música como uma catarse emocional, a essência da auto-expressão. Beethoven, Schumann, Liszt, para mencionar apenas os grandes, deixaram-nos os seus testemunhos sobre os efeitos.» in Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.213. Deixamos estas breves referências – traços – por não caber nesta tese desenvolver a história das emoções e a sua relação com a música.

⁶¹⁵ *Ibidem*, «Discursive and Presentational Forms», p.79.

diferentes. E essa regra é a lei da projecção, que projecta a sinfonia na notação musical. É a regra da tradução da notação musical para a linguagem do disco fonográfico. [4.0141]”

“Projecção” é uma boa palavra, ainda que figurativa, para o processo pelo qual nós retiramos analogias puramente lógicas. A projecção geométrica é o melhor exemplo de uma representação perfeitamente fiel [...] ⁶¹⁶.

É, pois, apoiando-se na noção de relações internas – a semelhança entre estruturas que só aparentemente são diferentes – que S. Langer constrói o seu simbolismo musical, um simbolismo que permitirá ultrapassar a crítica aos sentimentos como objecto de representação por Hanslick.

A música diz respeito, assim, a «um simbolismo com um conteúdo de ideias, em vez de um signo da condição emocional de alguém»⁶¹⁷. Por um lado, Susanne Langer faz da música uma forma simbólica, um meio para a concepção do seu objecto, um meio para falar *sobre* os sentimentos, mas não sobre os próprios sentimentos. Desta forma, refere:

Se a música tem alguma significação, ela é semântica e não sintomática. A sua “significação” é evidentemente não a de um estímulo para evocar emoções, nem a de um sinal para as anunciar; se ela tem um conteúdo emocional, ela “tem” no mesmo sentido que a linguagem “tem” o seu conteúdo conceptual – *simbolicamente*. Ela não é normalmente derivada *dos* afectos, nem é destinada *a* eles: mas podemos dizer, com algumas reservas, que é *sobre* eles. A música não é a causa ou a cura dos sentimentos, mas a sua *expressão lógica*; embora até nesta capacidade ela tenha o seu especial modo de funcionamento, isso torna-a incomensurável com a linguagem, e mesmo com símbolos presentacionais como imagens, gestos, e ritos.⁶¹⁸

À música não pertencerá, assim, a auto-expressão dos sentimentos do compositor⁶¹⁹ ou do intérprete, do intérprete como *o que fala pelo compositor*⁶²⁰ – à

⁶¹⁶ *Ibidem*, «Discursive and Presentational Forms», p.79.

⁶¹⁷ *Ibidem*, «On Significance in Music», p.219.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p.218. Sublinhado nosso.

⁶¹⁹ Premissa que, no entanto S. Langer concede a uma época em que não havia a separação entre compositor e intérprete. Cf., *Ibidem*, p.214: «Numa época em que a maior parte dos executantes ofereciam as suas próprias composições ou até improvisações, esta explicação da música era completamente natural.» E lembremos aqui a improvisação da *Oferenda Musical* de Bach, referida na Parte I – Capítulo 2.

⁶²⁰ Cf. *Ibidem*, p.215: «O compositor é, assim, o sujeito original das emoções retratadas, tornando-se o

doutrina de uma catarsis emocional, de uma auto-expressão, é efectuada uma crítica que se estende à recusa da explicação da natureza da música pelos seus efeitos. À música é garantida a sua natureza expressiva e o que expressa, o que revela, é da ordem de um universal: a música *fala sobre* emoções, sobre a interioridade humana⁶²¹:

Os sentimentos revelados na música são essencialmente, *não* “a paixão, o amor deste ou daquele indivíduo”, convidando-nos a sentir como ele [numa crítica à empatia], mas são apresentados directamente [numa apresentação simbólica e não discursiva] e nós captamos, percebemos, compreendemos estes sentimentos, sem pretendemos tê-los ou atribuí-los a alguém. [...] O compositor não indica apenas, mas *articula* estes complexos de sentimentos que a linguagem não pode nomear, exibindo-os unicamente; ele conhece as formas da emoção; ele “compõe-nas”.⁶²²

A linguagem é schopenhaueriana: a música não possui nenhuma determinação material – este ou aquele sentimento numa individuação. Na sua obra *Philosophy in a New Key*, Langer critica tanto a teoria da obra de arte como objecto de prazer, como uma gratificação dos sentidos, como a teoria psicanalítica de arte, que apela a um conteúdo escondido da obra, como a essência da obra de arte (os desejos inconscientes ou as motivações secretas do artista criador), na esteira do formalismo hanslickiano. Neste sentido, Langer faz uma nítida distinção entre o poder evocativo e a resposta emocional, ou seja, uma distinção entre os efeitos que a música produz em quem ouve e a própria natureza da música:

De facto, a crença no poder afectivo da música [...] levou alguns modernos psicólogos a efectuarem testes sobre os efeitos emocionais de diferentes composições e a reunirem os dados reportados. [...] Os resultados de tais experimentos acrescentaram muito pouco ao facto bem conhecido de que a maior parte das pessoas efectua uma ligação entre os sentimentos e a música (a não ser que elas tenham pensado sobre a natureza precisa desta conexão), acreditando que eles *têm* os sentimentos enquanto estão sob influência da música.⁶²³

intérprete o seu confidente e o seu porta-voz.».

⁶²¹ Assumindo, assim, que se pode compreender o movimento interno do sentimento – a natureza interior da música – sem referência a uma intencionalidade (não compreendendo que a intencionalidade é parte do acto mental de uma forma intrínseca e não como um acrescento).

⁶²² Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, «*On Significance in Music*», *op. cit.*, p.222. Sublinhados nossos.

⁶²³ *Ibidem*, p.213. Sublinhado nosso.

Sendo contemporânea desta nova ciência que é a psicologia musical, a crítica é certa, e *avant-garde*, anunciando os procedimentos futuros das neuro-ciências e da musicoterapia⁶²⁴. A esfera da estética distinguir-se-á, deste modo, por se debruçar sobre a “natureza precisa da conexão”, ou seja o nexo que permitirá dotar a música de um carácter expressivo: a música expressará o «eterno, o infinito, o ideal», palavras wagnerianas, citadas por Langer, que apresentamos conjuntamente com o seu comentário:

O que a música expressa é eterno, infinito e ideal; ela não expressa a paixão, o amor ou a nostalgia de um certo indivíduo ou de uma certa ocasião, mas a paixão, o amor ou a nostalgia nela própria, e isto é apresentado nessas ilimitadas variedades de motivações, que são características particulares da música, longínquas e inexpressivas de outra qualquer linguagem”.⁶²⁵

E conclui S.Langer:

Apesar da fraseologia romântica, esta passagem declara de uma forma bem clara que a música não é auto-expressão, mas *formulação e representação* de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – uma “figura lógica” do sentimento, vida sensível [...] e não um apelo por simpatia.⁶²⁶

A fraseologia romântica reporta-se a Schopenhauer que, relembrando, à vida emocional como interioridade do mundo fará corresponder o fluxo do dinamismo

⁶²⁴ De notar, que Wittgenstein efectuará também experiências acerca das questões da psicologia musical ao trabalhar num laboratório, numa investigação científica liderada por C.S. Meyers, na sua chegada a Cambridge nos anos 1911-12. O objecto de estudo dirá respeito ao papel do ritmo na apreciação musical, sendo os resultados apresentados na British Society of Psychology. Em relação a esta investigação, Wittgenstein efectuará o seguinte comentário: «A minha ideia era investigar a natureza do ritmo pois ele pode ser produzido através de máquinas, de uma forma bastante exacta. Eu esperava com as minhas experiências falar sobre algo que me interessava. Para a maior parte das pessoas o ritmo não significa nada. Uma senhora dizia: “Ele faz-me sentir como uma borboleta com um alfinete atravessado”. Porque é que isto é interessante? Se se estiver apenas a procurar os efeitos do ritmo, esse é, de facto, um deles. Mas eu estava a procurar por expressões dentro de um sistema estético.» Cf. *Lectures Moore* «May 26, 1933», p.357 (sublinhados de Wittgenstein).

Ainda em relação à natureza do experimento, vide Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, *op. cit.*, p.49-50: «[...] O resultado principal obtido consistiu na verificação de que, em certas circunstâncias, os sujeitos ouvem um acento em certas notas que não está lá, de facto.»

⁶²⁵ R.Wagner, «Ein glücklicher Abend», in *Estética da Música*, in *Gazette Musicale*, n°56-58 (1841). *Apud*, Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.221-222. Sem dúvida aqui, Wagner na esteira de Mendelssohn, como já fizemos alusão – vide nesta Parte, Capítulo 1, p.102, nota 344.

⁶²⁶ Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.222.

musical. Recordemos que, para Schopenhauer, a música como o *medium* adequado, como linguagem universal, é expressão da Vontade e, logo, dos seus movimentos, todos os estados e manifestações interiores, numa imanência vital.

[A música] exprime, numa linguagem supremamente universal, numa matéria única, a saber, os simples sons, e com a maior precisão e verdade, a essência íntima, o em-si do mundo, numa palavra, aquilo que nós, segundo a sua mais visível manifestação, concebemos sob o conceito de Vontade.⁶²⁷

Langer não partilhará o pressuposto metafísico da representação do «em-si do mundo» como Vontade. No entanto, S. Langer reterá de Schopenhauer a sua concepção do querer que habita o íntimo do mundo como uma força em movimento, uma força sentimental⁶²⁸ e que é expressa numa abstracção. A abstracção, em Schopenhauer, dirá respeito às causas – os motivos ou interesses que constituiriam o sentimento como a matéria – e, assim, é apenas o seu aspecto formal que é posto em evidência⁶²⁹: a música «não exprime [*ausdrückt*] esta ou aquela alegria, esta ou aquela aflição, ou dor, [...], mas exprime a própria alegria, a própria aflição, a própria dor, o próprio horror, por assim dizer, *in abstracto*, o essencial deles sem nenhum acessório, e, por consequência, sem os seus motivos.»⁶³⁰ Liberta dos aspectos patológicos excessivamente sensoriais – campo

⁶²⁷ Schopenhauer1976 - *Die Welt als Wille und Vorstellung III*, [§52], *op. cit.*, p.368.

⁶²⁸ Cf. Schopenhauer1962 - *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, *op. cit.*, [§42], p.171: «Quando nós consideramos o nosso ser íntimo, encontramos sempre *querendo*. No entanto, o querer oferece muitos graus, desde o desejo mais ínfimo até à paixão e, como já expliquei muitas vezes, não apenas todas as emoções, mas também todos os movimentos que nos agitam interiormente e que subsumimos sob o largo conceito de sentimento, são estados da vontade [...]» (Wenn wir in unser Inneres blicken, finden wir uns immer als *wollend*. Jedoch hat das Wollen viele Grade vom leisesten Wunsche bis zur Leidenschaft, und daß nicht nur alle Affekte, sondern auch alle die Bewegungen unsers Innern, welche man dem weiten Begriffe Gefühl subsumiert, Zustände des Willens sind, habe ich öfter auseinandergesetzt [...]).

⁶²⁹ Sem dúvida numa remissão a Kant. Cf. Kant 1922 - *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, §5: «Dagegen ist das Geschmacksurteil bloß kontemplativ [...] des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und *freies* Wohlgefallen sei; denn kein Interesse, weder das der Sinne noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab» [Ao contrário, o juízo de gosto é somente contemplativo [...] o gosto pelo belo é apenas uma satisfação desinteressada e *livre*; com efeito, nenhum interesse, nem dos sentidos, nem da razão, o obriga ao assentimento. [...].]; *Ibidem*, §52: «Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt [...]. [«Assim, em todas as belas-artes o essencial consiste na forma, que é final para a observação e para o acto de julgar, onde o prazer é, ao mesmo tempo, cultura e harmoniza o espírito com as Ideias».

⁶³⁰ Schopenhauer1976 - *Die Welt als Wille und Vorstellung III*, [§52], *op. cit.*, p.362-364: «Ela [a melodia] narra [...] a história da vontade iluminada pela reflexão, cuja marca é a sequência na vida real das suas acções; mas ela diz mais: ela conta a sua história mais secreta, ela pinta cada impulso, cada anseio, cada movimento da vontade, tudo aquilo que a razão reúne sob esse nome tão vasto e negativo, que se chama o sentimento [...]. Daí sempre se ter dito da música ser a linguagem dos

em que os sentimentos individuais operam – será esta formalização, simbolização, da alegria, como uma alegria em-si, que estará em causa na noção de *forma* dos sentimentos, isto é, na relação entre o sentimento e a própria força do movimento musical, em Langer. É este distanciamento do real – o campo do sentimento humano – que permitirá a simbolização, a alegria tomada agora não como um individual mas como a “própria alegria”. Esta concepção simbólica tem raízes na teoria da “forma simbólica” de Cassirer, que opera em filigrana na sua noção de “morfologia do sentimento”.

Num súmula, que não pode ser senão breve, para Cassirer, cada ciência cria os seus próprios conceitos operatórios, não como representações passivas, mas como símbolos⁶³¹. Segundo Cassirer, para esta concepção de símbolo contribuiu, em particular, H. Hertz, ao considerar que o método da ciência assenta na construção de ficções – ou símbolos – que, construídas a partir de modelos da experiência no passado, permitirão prever objectos do mundo externo no futuro⁶³². Sabemos como este ideal de conhecimento, assente em modelos que espelham as relações entre as coisas, influenciou Wittgenstein (e a influência de Hertz em Cassirer permite-nos, por outro lado, perceber o âmbito da leitura langueriana do *Tractatus*). Também em Cassirer esta relação lógica orientará a percepção do objecto, que não é, assim um objecto *per si* mas entretecido por uma “orientação intelectual homogénea”⁶³³. Vejamos as suas palavras:

[Mas] o conceito de “figura” sofreu uma mudança interior. No lugar de uma procura vaga por uma semelhança de conteúdo entre figura e coisa, nós encontramos agora expresso uma relação lógica altamente complexa, uma *condição* intelectual geral, que o

sentimentos e da paixão. [...] [Por conseguinte, a música] não exprime [*ausdrückt*] esta ou aquela alegria, esta ou aquela aflição, ou dor, ou horror [...], mas exprime a própria alegria, a própria aflição, a própria dor, o próprio horror, por assim dizer, *in abstracto*, o essencial deles sem nenhum acessório, e, por consequência, sem os seus motivos.».

⁶³¹ CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms Vol. 1: Language*, Yale University Press, 1980, p.75: «Os conceitos fundamentais de cada ciência, os instrumentos com os quais propõe os seus problemas e formula as suas soluções, já não mais são vistos como imagens passivas de algo dado, mas *símbolos* criados pelo próprio intelecto.»

⁶³² H. Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik*, p. 1: «Once we have succeeded in deriving images of the required nature from our past experience, we can with them as model soon develop the consequences», *Apud*, Cassirer1980 - *The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 1: Language, op. cit.* p.75.

⁶³³ Cassirer1980 - *The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 1: Language, Vol. 1, op. cit.*, p.75: «Um sistema de conceitos físicos deve reflectir as relações entre as coisas objectivas assim como a natureza da sua dependência mútua, mas isto é apenas possível na medida em que estes conceitos se referem logo desde o início a uma orientação intelectual definida e homogénea.»

conceito básico do conhecimento físico deve satisfazer.⁶³⁴

Notamos, assim, também em Cassirer, a influência de Hertz, o que nos permite enraizar a leitura langueriana do *Tractatus*. Seguindo, ainda, o pensamento de Cassirer, as criações culturais – as formas artísticas – são nomeadas como “sinais” [*Zeichen*], aplicando-se-lhes o conceito de “forma simbólica” que, nas suas palavras, «deve compreender a energia do espírito [*Energie des Geistes*], através da qual um conteúdo de significação [*Bedeutungsgehalt*] está entretecido [*geknüpft*] com um sinal concreto sensível [*konkretes sinnliches Zeichen*], e a este pertencerá intimamente.»⁶³⁵ A matéria – o “sinal concreto sensível” – torna-se assim o *medium* pelo qual a expressão artística, a arte, se concretiza, se presentifica: Langer dirá, neste sentido que o som será o *medium* adequado para a expressão artística, pois não remete para nenhum objecto, não tendo nenhum “conteúdo literal”, pertencendo-lhe assim o que é do domínio da forma pura:

[...] A música, exhibe a forma pura não como embelezamento, mas como a sua própria essência; [...] por exemplo, na música alemã de Bach a Beethoven não há praticamente mais nada do que estruturas tonais diante de nós: nenhuma cena, nenhum objecto, nenhum facto. Se a significação [*meaning*] da arte pertence ao próprio percepto da sensação, separado do que ostensivelmente representa, então essa significação puramente artística deve ser o mais possível acessível através das obras musicais. O som é o *medium mais fácil* de usar num modo puramente artístico.⁶³⁶

Neste sentido, segue S. Langer o pensamento de Cassirer, no qual a forma artística, como símbolo artificial, é uma expressão, compreensão do mundo que, ao descrever o mundo, toma o seu ser fundamental como um processo cujos pólos

⁶³⁴ *Ibidem*, p.87. Para Cassirer, a função da representação de um fenómeno do mundo reside numa “pregnância simbólica” [*symbolische Prägnanz*], numa força que, por ser anterior, permitirá a representação. Se se tem acesso ao mundo, tal acesso é facultado por uma condição de possibilidade que lhe será constitutiva. Nas suas palavras: «[por] “pregnância simbólica” [...] deve-se compreender o modo como um vivido da percepção [*Wahrnehmungserlebnis*] como vivido “sensível” [*“sinnliches” Erlebnis*], ao mesmo tempo que concebe, nele próprio, um determinado “sentido” não intuitivo, levando-o a uma presentificação [*Darstellung*] imediata e concreta.» Cf. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol.3, p.234, in CASSIRER, Ernst, *Écrits sur l'art*. Ed. e Posfácio Fabien Capeillères, apresentação de John M. Krois, trad. de Christian Berner, Fabien Capeillères, Jean Carro e Joël Gaubert, Les éditions du Cerf, Collection Passages. 1995, p.16 [nota de rodapé, nº 2].

⁶³⁵ E. Cassirer, *Wesen und Wirkung*, p.175: «Unter einer “symbolischen Form” soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.» in Cassirer1995 - *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p.16 [nota de rodapé, nº3].

⁶³⁶ Cf. Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.209.

obedecem – na acepção da polaridade goethiana – a movimentos de tensão e distensão, movimento e repouso, *Bewegung* e *Ruhe*. Notemos, as palavras de Langer: «[a] música é conhecida, de facto, por afectar o ritmo do pulso e a respiração, por facilitar ou perturbar a concentração, por excitar ou relaxar o organismo, *enquanto permanece o estímulo.*»⁶³⁷

É deste modo que a valorização da matéria, do sinal sensível, (o som na música, a cor na pintura e não a matéria das intenções ou sentimentos particulares) – da relação do corpo com a “energia do espírito” – se torna, assim, uma das questões na problemática da expressão artística, dizendo esta respeito à noção de forma, colocando em causa o problema das intenções no acesso à obra ou dos aspectos psicológicos (como reacções ou sentimentos particulares), enquanto juízo da obra. Cassirer, ao mesmo tempo que enuncia o seu conceito de forma simbólica, desfere uma crítica ao sentimentalismo: «[o] artista não é o homem que se abandona à expressão das suas emoções, nem aquele que tem a maior facilidade para a expressão das suas emoções. Ser o brinquedo das emoções, isso é sentimentalismo.»⁶³⁸.

Nestes pressupostos, para S. Langer, a noção de forma assumirá uma centralidade para a caracterização da música como forma simbólica e, logo, expressiva. A forma – como a configuração do material – é o que estará em questão na análise do mérito artístico da obra, a *perfeição da forma*, como o verdadeiro problema com que se depara o artista. Assim, o critério do « [...] mérito artístico de uma obra é irrelevante [se apenas se olhar] para o *conteúdo* escondido da obra, e não para aquilo que todo o artista conhece como o problema real – a *perfeição da forma*, que torna esta forma “significante” no sentido artístico.»⁶³⁹ Para Langer, o conteúdo escondido da obra diz respeito às intenções, sentimentos particulares, como um enigma a decifrar. Ora, é no conceito de perfeição da forma que reside o sentido: a obra de arte é uma descrição do mundo e, como tal, o seu sentido advém da perfeição da sua forma, da sua sintaxe. É na medida da sua perfeição que se lhe poderá, pois, atribuir uma característica – a sua significação.

O laço com a perspectiva cassiriana da “forma simbólica”, que quisemos aqui trazer à colação, ajuda-nos a compreender em Langer a sua concepção de *morfologia do*

⁶³⁷ *Ibidem*, p.212.

⁶³⁸ Cf. Cassirer 1995 - *Écrits sur l'art*, op. cit., p.139.

⁶³⁹ Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», op. cit., p.208.

sentimento, em relação à música. Atentemos nas suas palavras:

Esta assunção de que a música é uma espécie de linguagem, não do quotidiano, mas de um genuíno conteúdo conceptual, é amplamente promovida, embora talvez não tão universalmente como a teoria da sintomatologia emotiva [*emotive-symptom*]. O pioneiro mais conhecido neste campo é Schopenhauer [...] e a sua tentativa de interpretação da música como símbolo do aspecto irracional da vida mental, a Vontade, foi venturosa, apesar, é claro, da sua conclusão, sendo metafísica, ser bastante má. [...] A sua contribuição original para este tema foi certamente a sua consideração acerca da música como uma semântica real, transmutável, impessoal, um simbolismo com um conteúdo de ideias, ao invés de um sinal da condição emocional de alguém. Este princípio foi rapidamente adoptado por outros pensadores, apesar de ter havido bastante debate sobre qual o conteúdo das ideias [*ideational*] que estava incorporado na linguagem dos tons [*tones*].⁶⁴⁰

O facto de a música não pertencer ao mundo quotidiano – não é uma linguagem dos sentimentos privados, “signo da condição emocional de alguém” – não a constitui, porém, como formas vazias de conteúdo: já Hanslick, na esteira de Kant o tinha referido, como formas cheias de *Geist* (criticando a atribuição de qualquer determinação no que respeitava aos tons); no entanto, a matéria sensível para se expressar, terá que ter um conteúdo conceptual que se lhe adegue. É nesse sentido que, segundo Langer, o símbolo, ao prescindir do referente – este ou aquele sentimento pessoal –, auto-presentifica-se, e a distanciação, inerente à formalização, implica uma expressão sobre as coisas em termos de uma exibição dos complexos subtis de sentimentos que a linguagem não pode sequer nomear, mas que o compositor conhece, a *forma da emoção*, e por isso, *compõe-na*, o que permitirá a afirmação da música como forma simbólica.

Se, como já referimos, o sentido da obra de arte nasce da perfeição da sua forma, de que modo, pela sintaxe musical, pode a peça musical constituir uma semântica e, portanto, a sua significação?

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p.219. Optamos pela tradução de “sign” por ‘sinal’, por esta ser também a reformulação operada por Langer na sua terminologia na sua obra *Feeling and Form*, obra esta que se constituirá como a continuação de *Philosophy in a New Key*. Vide sobre esta alteração a nota 1, do Capítulo 3, de *Form and Feeling*: «Em *Philosophy in a New Key* foi estabelecida uma distinção principal entre “signos” e “símbolos”. Charles W. Morris [...] distingue entre ‘sinais’ e ‘símbolos’. Isto parece-me um melhor uso das palavras [...] e, por isso, adoptei esta prática, apesar de, assim, provocar uma discrepância na terminologia dos dois livros que, verdadeiramente, têm uma pertença conjunta.» Cf. LANGER, Susanne, *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Chareles Scribner's Sons, 1953, p.26.

Passamos agora a elucidar, procurando responder à questão enunciada, tomando em mãos a leitura langueriana do *Tractatus*, de uma forma mais explícita:

Numa perspectiva estética, para S. Langer “a figura é um símbolo”, quando o modo como se combinam os seus elementos permite estabelecer uma relação entre os elementos da figura e os elementos do objecto, em termos caracteristicamente wittgensteinianos. Diz Langer: «uma relação lógica entre um sinal e o seu objecto é uma muito simples: eles estão associados, de uma certa forma, para formarem um par; ou seja, eles permanecem numa correlação um para um [*one-to-one correlation*]»⁶⁴¹.

No ambiente tractariano, «uma proposição só pode dizer como [*wie*] uma coisa é, não o que [*was*]ela é.»⁶⁴² É na proposição que a coisa ganha significação – na sua projecção no mundo. A noção de aplicação – de *uso* – no *Tractatus* é crucial para a questão da significação, pois permite compreender como esta se instaura na proposição.

Assim, pela noção de uso, uma crítica à compreensão russeliana da lógica (que toma o conhecimento das formas lógicas, os objectos lógicos, como um conhecimento directo – *by acquaintance*, numa experiência) como lógica pura, é efectivada no *Tractatus*:

A “experiência” de que precisamos para compreender a Lógica não é a de que algo se passa desta ou daquela maneira, mas a de que algo é: mas isto não é uma experiência. A Lógica está antes de qualquer experiência de que algo é assim [*wie*]. Está antes do como [*wie*], não antes do quê [*was*].⁶⁴³

Não há, pois, uma experiência de objectos lógicos (uma experiência da lógica), pois as constantes lógicas são modos de execução das operações de verdade, ou seja, pela aplicação da lógica – «[pela] aplicação sucessiva de um número finito de operações de verdade a proposições elementares»⁶⁴⁴ – e não pelo conhecimento directo, a verdade (ou falsidade) da proposição é estabelecida. Assim, é pela noção de uso, pela aplicação

⁶⁴¹ Vide, Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, «The Logic of Signs and Symbols», *op. cit.*, p. 57. Cf. *TLP*, [2.14]: «O que constitui uma figura, é os seus elementos relacionarem-se entre si de modo e maneira precisos.». E, igualmente, *Ibidem*, [2.151]: «A forma da representação figurativa é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da figura.»

⁶⁴² *Ibidem*, [3.221].

⁶⁴³ *Ibidem*, [5.552].

⁶⁴⁴ *Ibidem*, [5.4].

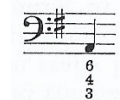
do sinal, que as possibilidades de combinação entre as proposições elementares⁶⁴⁵ ficam patentes, sendo que, como refere Glock, «é connosco quais os nomes a projectar nos objectos, mas logo que o tenhamos efectuado, o nosso uso tem de espelhar a essência de tais referentes.»⁶⁴⁶

Na esteira de Wittgenstein, também para Langer «um sinal pode significar muitas coisas [e por isso] estamos sujeitos a uma má interpretação»⁶⁴⁷ e será na sua aplicação no contexto da proposição – *da frase musical* – que ganhará a sua significação. Reparemos na exemplificação musical que torna também clara a noção de aplicação no *Tractatus* – o contexto freguiano está presente em ambos:

Um termo, num padrão, pode ser tomado como um termo-chave [*key-term*], com o qual os outros se relacionam. Por exemplo o acorde



pode ser visto como



função da sua nota mais grave, e expresso por esta descrição

ou pode ser tratado com referência à nota no qual ele está construído harmonicamente, e que acontece ser “ré” [D]. [...] Da mesma forma podemos dizer que um determinado sinal “significa” um objecto para uma pessoa [...] descrição [esta] que trata a significação no sentido lógico. Um músico analisando a harmonia chamaria a este acorde “a segunda inversão do acorde de sétima da dominante, no tom de sol.”⁶⁴⁸

Há uma lógica musical que fundamenta estas relações entre os acordes, constituídos pelas notas, dentro das tonalidades: segundo a sua aplicação os acordes passam de acordes da tónica a acordes da dominante, de uma tonalidade a outra, ou ainda a inversões de um outro padrão (sétimas da dominante, sétimas diminutas, etc). É, deste modo, que a lógica musical – as relações de sétima da dominante com a tónica da tonalidade – não é uma experiência directa (um acorde por si só não pertence a nenhuma tonalidade nem tem nenhuma função) mas tem todo um contexto que o “significa”. Ora é a partir da noção de “uso”, da articulação dos elementos musicais,

⁶⁴⁵ *Ibidem*, [5.557]: «A aplicação da Lógica decide quais as proposições elementares que existem.[...]»

⁶⁴⁶ Glock1995 - *A Wittgenstein Dictionary*, *op. cit.*, p.376.

⁶⁴⁷ *Vide*, Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «The Logic of Signs and Symbols», *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p.56. Vide neste sentido, *TLP*, [3.326]: «Para reconhecer o símbolo pelo sinal tem que se considerar o seu uso com sentido.»; *Ibidem*, [3.327]: «O sinal só determina uma forma lógica se considerado em conjunto com a sua aplicação lógico-sintáctica.» *Ibidem*, [3.328]: «Se um sinal não é usado, então não tem significação. Este é o sentido do raciocínio de Occam».

que Langer se vai apoiar para poder falar “sobre os objectos”, isto é, sobre as “emoções”, sem dizer o que é – o *was* – mas como é – o *wie*. Como refere, numa ressonância tractariana: «a nova filosofia da significação é acima de tudo uma lógica dos termos – dos signos e símbolos – uma análise dos padrões relacionais nos quais a “significação” pode ser procurada.»⁶⁴⁹

Ou seja, por o compositor conhecer a “forma da emoção”, isto é, os elementos da polaridade de tensão e distensão, pode «combiná-los num padrão similar ao padrão no qual os objectos nomeados estão “de facto” combinados”. *Uma proposição é uma figura de uma estrutura – a estrutura de um estado de coisas.*»⁶⁵⁰ Se no *Tractatus*, o «nome é mandatário [*vertritt*] do objecto na proposição»⁶⁵¹, para Langer, «o sinal indica a existência [...] de uma coisa, de um acontecimento ou condição.»⁶⁵² Pode-se então perceber, numa intuição, porque ligada ao elemento sensível, a alegria como emoção.

No pensamento langueriano, a emoção, a alegria, por exemplo, encontra o nexo no interior da obra, na articulação dos seus elementos – do fraseado, da harmonia, do ritmo – que espelha a própria articulação da alegria. A descrição simbólica dirá assim respeito à análise da obra musical: é através da compreensão dos traços dinâmicos, que dizem respeito às tensões, que a teoria semântica expõe a significação da obra musical, análoga à compreensão da significação das palavras. A formulação é inteiramente tractariana:

A disposição de manchas claras ou escuras ou de linhas finas ou grossas [...] expressa a determinação das formas pelas quais significamos certos objectos. [...] A única característica que a figura tem de ter, de modo a ser uma figura de uma certa coisa, é um *arranjo* dos elementos *análoga* ao arranjo dos elementos visuais *salientes* no objecto».⁶⁵³

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p.67. Diana Raffman, mais próxima de nós, partilha também desta noção de uma sintaxe musical: «como um sistema governado por uma regra de elementos distintos e repetidos, tipos-identificáveis exclusivamente pela forma física». Cf. Diana Raffman, «Toward a Cognitive Theory of Musical Ineffability», *Review of Metaphysics*, 41, 1998, pp.690-681, *Apud*, DAVIES, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, 1994, p.4.

⁶⁵⁰ *Vide*, Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «The Logic of Signs and Symbols», *op. cit.*, p.68. Itálico de Langer.

⁶⁵¹ Cf., *TLP*, [3.22].

⁶⁵² Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «The Logic of Signs and Symbols», *op. cit.*, p.60.

⁶⁵³ *Ibidem*, p.70. Itálico nosso. Reconhecemos aqui já não só a combinação entre os elementos, mas a própria especificação dos “aspectos salientes” – a que chamamos de sensores – que permitem o isomorfismo – que Langer, porém, chama de analogia lógica. Uma má interpretação do isomorfismo tractariano do qual, no entanto, se reclama: «A relação entre as estruturas de palavras [*word-structures*] e as suas significações é, creio, uma analogia lógica presente na frase de Wittgenstein:

Vemos, aqui, um dos processos que ganha dianteira na forma de análise de uma partitura, pelo intérprete. A leitura destes elementos, no seu isomorfismo com as emoções, possibilitará a interpretação da peça musical, que terá ao seu dispôr um “vocabulário”. Esta é a leitura de Deryck Cooke⁶⁵⁴ que, de uma forma extremamente elaborada, consagra na sua obra *The Language of Music* extensas partes exemplificativas dos elementos que funcionam como vocabulário na composição musical, para expressão das emoções. Notemos, o exemplo referido por Cooke que ocorre no *Parsifal* de Wagner e no *Otelo* de Verdi e que diz respeito a uma «angústia trágica»⁶⁵⁵ encontrando este sentimento a «expressão na mesma frase triádica I-3-5-6-5 no sistema menor», apesar da diferença abissal entre os estilos dos compositores e dos tempos em que ambos compuseram. Repare-se⁶⁵⁶:

Ex. 52 (a) Slow (Violins) (Horn) Wagner, 1882

(b) Adagio (Violins) PP (Cor anglais, bassoon) Verdi, 1885

O vocabulário de Cooke é sugestivo: tensões tonais e tensões intervalares são estabelecidas entre a altura, o tempo e o volume, «e a configuração destas tensões [ascensão e queda], a coloração destas pelos *agentes caracterizantes* da *cor tonal* [os tons] e a *textura*, constitui todo o aparato da expressão musical.»⁶⁵⁷ No exemplo em questão, a progressão menor constitui a expressão-padrão de um sentimento de dor que culmina na sexta menor: logo, as relações menores que constituem a frase melódica subjacente às harmonias, com a terceira menor (láb a dób no primeiro exemplo, e lá a

“Fazemo-nos figuras dos factos”», in *Ibidem*, p.82.

⁶⁵⁴ Cf. COOKE, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959. Vide, em particular pp.34-112 (“The elements of musical expression”) e pp. 113-167 (“Some basic terms of musical vocabulary”).

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p.114.

⁶⁵⁶ O exemplo musical encontra-se em Cooke, *Ibidem*, p.114.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p.34. Outros elementos expressivos são referidos em articulação com a função expressiva que consagra às tensões intercalares de ascensão e queda. Assim, «a tensão entre as notas tocadas sucessivamente (melodicamente [...]) e as notas tocadas simultaneamente (harmonicamente)» [*Ibidem*, p.35]. Também como elementos expressivos, o acento rítmico, o acento sincopado, o fraseio *legato-staccato*. Vemos, assim, neste autor, um desenvolvimento ulterior da teoria langueriana de expressão.

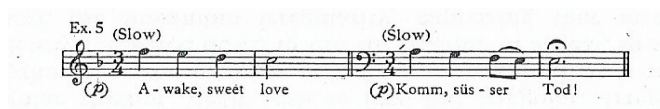
dó no segundo exemplo) e a sexta menor (fáb e fá, respectivamente) pré-figuram caracteristicamente sentimentos expressivos de lamento, angústia e dor e, numa correlação inversa, a relação intervalar de terceira maior dirá respeito à «expressão de uma emoção expansiva, activa, assertiva, da alegria.»⁶⁵⁸

Ora, é na aplicação deste elemento, numa determinada forma de movimento – por exemplo, numa sequência de terceiras maiores, num *crescendo* – que a *Satz* musical adquire a sua significação, neste caso, como veremos num passo adiante, de alegria. Como já vimos em Wittgenstein, o elemento em-si próprio é sem aplicação, ganhando aqui um aspecto decisivo a proposição tractariana já referida: «se um sinal não é usado, então não tem significação. Este é o sentido do raciocínio de Occam»⁶⁵⁹. Ou seja, na música, na perspectiva langueriana – e que Cooke segue – por si só as notas não têm significação, a não ser que estejam articuladas com o movimento harmónico, com a tensão tonal. Vejamos mais um outro exemplo, nas palavras de Cooke:

A natureza de alicerce das tensões tonais podem ser vistas desta forma. Um grupo de quatro notas adjacentes descendentes, tocadas devagar e calmamente, *legato* [...] é uma descrição que não significa nada de preciso, a não ser que saibamos que notas são.⁶⁶⁰:



Mas assim que tornamos claro as tensões tonais entre as notas, ao colocarmos, digamos, uma clave de sol ou de fá antes deles, tudo se torna claro⁶⁶¹:



É deste modo, como o exemplo em Cooke dá a ver, que o isomorfismo postulado entre as emoções e a música adquire a sua justificação: a noção de semântica implica a noção de um referente, formulação de que a música prescinde, pois não é “signo da condição emocional de alguém”. Mas Susanne Langer, ao estabelecer uma diferença

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p.115.

⁶⁵⁹ Cf. *TLP*, [3.328].

⁶⁶⁰ Cooke1959 - *The Language of Music*, op. cit., p. 38. *Ibidem* para o exemplo musical.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 39. *Ibidem* para o exemplo musical.

entre sinal e símbolo, criticando a noção de sinais como «“substitutos” actuando na vez dos objectos operando como portadores de significação [*bearer's of meaning*]»⁶⁶², toma decisões diferentes em relação ao ambiente tractariano:

Um termo que é usado simbolicamente, e não como sinal, *não* evoca uma acção apropriada à presença do seu objecto. [...] Os símbolos não estão em substituição dos seus objectos, mas são *veículos para a concepção dos seus objectos*. Conceber uma coisa ou uma situação não é a mesma coisa que “reagir a ela” abertamente, ou estar consciente da sua presença. Ao falarmos *sobre* as coisas temos concepções delas, não as próprias coisas; *e são as concepções, não as coisas, que os símbolos directamente “significam”* [mean].»⁶⁶³

Desta forma, há a possibilidade de se referir a expressões para as quais não há um objecto, um referente, partilhando assim da teoria das descrições (como tese da extensionalidade) de Russel – como é o caso das descrições ficcionais – que, ao não se lhes atribuir nenhum referente, dizem apenas algo *sobre o que* expressam.

Vejamos, num excursão, a teoria da linguagem de Russel, no que se refere à sua concepção de “símbolo não-consumado”.

Russel, com o seu platonismo do ponto de vista lógico, concebe as proposições da lógica como correspondendo aos traços mais gerais da realidade. Neste sentido, ao conceber a sua “teoria dos tipos”, o problema dos factos e da sua relação ao mundo implicará que em cada proposição, para obtenção do seu valor de verdade, os seus argumentos satisfaçam previamente a função proposicional, isto é, o predicado que lhes será aplicado. O argumento terá de ser definido de acordo com a sua função $[\varphi]$. Como exemplo, a função $[\varphi]$ de músico instrumentista terá como argumentos todos os clarinetistas, pianistas, violoncelistas, etc, que constituirão os argumentos (a), (b), (c). Nesta condição, atribuindo um valor de verdade ao argumento, a função proposicional fica preenchida⁶⁶⁴. Como refere Russel, «chama-se campo de significação de $\varphi(x)$ aos

⁶⁶² Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, op. cit., p. 60. Vide, *Ibidem*: «os símbolos não estão na vez dos seus objectos, mas são *veículos para a concepção dos seus objectos* [but are vehicles for the conceptions of objects.]».

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 60-61.

⁶⁶⁴ De igual modo, a sua função seria realizada caso a classe de canalizadores fosse submetida previamente, enquanto argumento, mas adquiriria o valor de falsidade. Para se escolher os argumentos (clarinetista, pianista, violoncelista), teríamos que conhecer a função que se lhes aplica e os predica, isto é ter uma inteligibilidade sobre o que é que faz algo ser músico (Um músico é em função de algo $[\varphi(a)]$ em que a =todos os músicos] e do que é que faz algo ser instrumentista (Um instrumentista é em

argumentos para os quais $\phi(x)$ tem valores. Um tipo é definido como o campo de significação de uma função.»⁶⁶⁵ Por este motivo, sendo função da proposição, constitui-a com valor de verdade. É assim, que na “teoria dos tipos”, a expressão do mundo comporta um elemento ideal, um *logos* que aponta para uma meta-linguagem, um *logos* que permanece ainda fora da linguagem, constituindo-se como um *a priori* de inteligibilidade de própria linguagem. É a este carácter de “sair fora da linguagem”, para falar da linguagem que está no cerne da crítica de Wittgenstein a Russel. Mas o que acontece à proposição, se não houver sujeito, um referente?

É neste aspecto que Russel critica a distinção efectuada por Frege entre referência [*Bedeutung*] e sentido [*Sinn*]. Para Russel, a distinção entre referência e sentido torna-se problemática, pois em termos lógicos há nomes para os quais não há referente – como é o caso de tristeza ou alegria. Qual o referente em causa? Para que indivíduo é que remete?

Russel aponta para uma distinção entre o nome que designa directamente (um indivíduo) e para o que não tendo nenhum objecto que se lhe refira, não perde no entanto o seu sentido, como é o caso do nome de Rómulo⁶⁶⁶: « [...] o nome de Rómulo não é realmente um nome, mas uma espécie de descrição incompleta. Refere-se a uma pessoa que fez determinada coisa, matou Remo, fundou Roma, etc. [...]»⁶⁶⁷. Como

função de algo [$\phi(b)$ em que b =todos os instrumentistas]. Ou seja, na lógica do predicado que é aplicado a um argumento $\phi(x)$ é preciso que haja um outro predicado que seja predicado do primeiro predicado (função de função) numa regressão *ad infinitum* que aponta para uma meta-linguagem, um sair da linguagem para falar da linguagem. Por outras palavras, a condição de possibilidade da proposição “Um x é um músico instrumentista” só se concretizará se, de uma forma antecipada, escolhermos a classe dos pianistas e se soubermos o que é um instrumentista, um intérprete, um pianista. O problema não está na relação bi-unívoca que a proposição estabelece com a realidade – ser uma proposição verdadeira ou falsa. Antes, a problemática assenta na própria possibilidade de ser proposição, ou seja, haver uma exterioridade à proposição, um facto que determina o seu valor de verdade (ou falsidade). Ou seja, escolhe-se primeiro o argumento para a possibilidade da proposição. O valor de verdade ou falsidade – a verificação da escolha prévia da classe em relação à função proposicional, isto é, ser o clarinetista ou o canalizador um músico instrumentista – será atribuído na sua adequação ao real, isto é, consoante ser o canalizador ou um clarinetista a tocar o instrumento. Desta forma, a inteligibilidade da função proposicional só se verifica se houver presentificação da entidade de referência, numa comprovação *a posteriori*.

⁶⁶⁵ Bertrand Russel, *Principia Mathematica*, p.161. *Apud* Meyer1992 - *Lógica, Linguagem e Argumentação*, *op. cit.*, p.38.

⁶⁶⁶ Langer referirá também, no mesmo sentido, que « quando dizemos que algo está bem exprimido não acreditamos necessariamente que a ideia expressa se refira a uma situação presente, ou até que seja verdade [...]». Cf. Langer1953 - *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁶⁷ B. Russel, *Logic and Knowledge*, p.243. *Apud* Meyer1992 - *Lógica, Linguagem e Argumentação*, *op. cit.*, p.27.

explicita Meyer:

[...] a palavra “diabo” que não se refere a nada”. [...] [para Russel] um nome próprio denota (sentido= referência) e aquele que não denota nada, não é um nome no sentido lógico, mas sim uma descrição. [...] “nomes” sem referência não são nomes, mas sim descrições de objectos eventuais, o que permite falar do que não existe.⁶⁶⁸

A noção de símbolo incompleto como um símbolo não consumado, em termos russelianos, insere-se na relação existente entre referência e sentido, consistindo numa proposição que não tem um sujeito que a preencha, restando apenas a força, a tensão predicativa (do predicado). Noutros termos, a incompletude do símbolo deve-se ao facto de não haver uma extensão – uma classe, conjunto de indivíduos – que a preencha, restando o predicado como predicado se si próprio. A descrição, como signo incompleto e contrário ao nome próprio, só se torna proposição quando o seu *x* saturar a função proposicional, isto é, a preencher completamente.

Esta força predicativa tem relações, em nosso entender, com a noção de morfologia do sentimento musical como símbolo incompleto, na análise langueriana. Neste sentido, há em S. Langer um apelo a esse transporte imaginativo que nos permite dizer *cavalos alados*, pois mesmo que eles não existam, podemos, contudo, perceber o sentido, sem uma atribuição a um indivíduo, a um sujeito: «Como as palavras podem descrever acontecimentos não testemunhados, lugares e coisas que nós não vimos, também a música pode apresentar emoções e disposições que nós não sentimos, paixões que nós não conhecíamos antes.»⁶⁶⁹

Estamos agora na posse dos elementos que conduziram S. Langer à sua noção de “morfologia do sentimento”. Vejamos de uma forma mais apurada as suas determinações, pondo assim em relevo o isomorfismo que estabelece entre emoções e a música, numa concepção de *forma*, que toma o som como matéria, acepção que tem tanto de problemática como de paradoxal.

Ao criticar os compositores que têm como fito a representação na música, constituindo-a, assim, como «um idioma limitado, como uma linguagem artificial [e

⁶⁶⁸ Meyer1992 - *Lógica, Linguagem e Argumentação*, op. cit., pp.26-27.

⁶⁶⁹ Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», op. cit., p.222.

logo] não está apta para ser música»⁶⁷⁰, a linguagem musical é tomada como linguagem simbólica na qual a «articulação é a sua vida [do símbolo], mas não a asserção»⁶⁷¹, isto é, a lógica musical (a estrutura rítmica, harmónica, melódica), e que constitui a própria essência da música (numa posição partilhada por Wittgenstein, como vimos), não pode ser dita – afirmada.

É a partir da noção de articulação que a noção de “espírito da linguagem” é desenvolvida – a lembrar o “espírito que se configura por dentro” de Hanslick:

[A] força do que tem sido chamado “sentimento linguístico” ou o “sentido das palavras” – “o espírito da linguagem”, como diz Vossler – desenvolve as formas do discurso. [...] [a] linguagem cresce em sentido por um processo de articulação, e não articulando formas por um processo de expressão pré-concebida.⁶⁷²

Deste modo, a articulação da lógica musical, como condição de sentido, comporta uma «expressividade, mas não a expressão.»⁶⁷³ Ou seja, *mostra-se*, mas não se diz, não expressa, numa sinonímia, em Langer. Não expressa, pois isso implicaria uma determinação, um assinalar da possibilidade de um estado interno emocional em detrimento de outro, para cada movimento musical. O que *se mostra* na música, segundo Langer?

Na esteira de Hanslick, é à música instrumental, por não conter nenhuma acção dramática ou texto, que reserva o «mais elevado conteúdo emocional que não se refere a nenhum sujeito»⁶⁷⁴. A “exposição dos sentimentos” mostra o conhecimento que o compositor tem do sentimento humano e não o sentimento que sente. Só desta forma pode a música ser uma linguagem das emoções. A simbolização implica que o material musical tenha características formais semelhantes, isto é, que tenha a estrutura – a forma lógica – que permita espelhar as emoções. A raiz tractariana encontramos-na na proposição 4.015: «A possibilidade de todos os símiles [*Gleichnisse*], de toda a figuratividade [*Bildhaftigkeit*] do nosso modo de expressão [*Ausdrucksweise*], fundamenta-se na lógica da representação figurativa [*Logic der Abbildung*].»⁶⁷⁵

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 240.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p.240.

⁶⁷² *Ibidem*, p.240.

⁶⁷³ *Ibidem*, p.240.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p.221.

⁶⁷⁵ Cf. *TLP*, [4.015]. [trad. mod.].

Esses elementos, as características formais similares aos sentimentos, serão concebidos, para S. Langer, como os padrões dinâmicos. Para ela, as formas de sentimento, o *sentir*, mostram-se no movimento. Tomemos boa nota da sua explicitação em três passos:

As estruturas musicais lógicas assemelham-se a certos padrões dinâmicos da experiência humana.⁶⁷⁶

O desfecho de todas estas especulações e investigações é que certos aspectos da chamada “vida interior” – física ou mental – têm propriedades formais similares às da música – padrões de movimento e de repouso, tensão e libertação, de concordância e discordância, preparação, preenchimento, excitação, súbita mudança, etc.⁶⁷⁷

E é este padrão de sentir – este conteúdo vital – que lhe dá o seu sentido e é elemento de compreensão.⁶⁷⁸

Na sua concepção, a música não tendo referente, tem no entanto, um conteúdo, uma significação [*import*]. A música tem consigo envolvida o padrão do sentir, do que é vital, «sentido e directamente conhecido»⁶⁷⁹. Por isso, o sentir expresso na música, ou que a música revela, não é um sentimento particular, de um indivíduo, não se trata de expressar uma alegria ou uma tristeza do compositor. Também Peter Kivy, na sua esteira, refere que «[a] quinta sinfonia de Beethoven tem as qualidades do conflito e resolução, luta e no fim triunfo. Mas são o conflito, resolução, luta e triunfo de ninguém em particular.»⁶⁸⁰

Este padrão de sentir, *conteúdo vital* – que constituirá o esteio à sua concepção de articulação com a lógica musical –, como se relaciona com a música? O movimento interno da música é o “canto interior”, numa acepção hanslickiana referida por Langer:

⁶⁷⁶ Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.226.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p.227-228. Na sua obra posterior, reformulará, em termos praticamente iguais: «As estruturas tonais a que chamamos “música” têm semelhança com as formas do sentimento humano – formas de crescimento e de diminuição, fluxo e retenção, conflito e resolução, velocidade, paragem, excitação terrível, calma [...] – talvez não alegria e lamento, mas o que há de pungente em cada um ou em ambos ao mesmo tempo – a grandeza, brevidade e eternidade da passagem de tudo que é sentido de uma forma vital. Tal é o padrão ou a forma lógica dos sentimentos; e o padrão da música tem a mesma forma a operar no som e no puro silêncio.» Cf. Langer1953 - *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, *op. cit.*, p.27.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p.97.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p.31.

⁶⁸⁰ Kivy2002 - *Introduction to a Philosophy of Music*, *op. cit.*, p.259.

Assim é com a “forma significativa” na música: ligar qualquer estrutura tonal a um significado específico e dizível limitaria a imaginação musical [...]. “Um canto interior”, diz Hanslick, “e não um sentimento interior, leva uma pessoa talentosa a compor uma peça musical”. Por isso não interessa quais os sentimentos que são depois atribuídos à peça ou a quem compõe; a sua responsabilidade é apenas a articulação da “forma tonal dinâmica”. [...] Pois *o que a música realmente reflecte é apenas a morfologia do sentimento*.⁶⁸¹

O “canto interior” que Glenn Gould assobiará no seu movimento de pensamento é, pois, o material expressivo e será essa expressividade que levará Susanne Langer a acrescentar à determinação de forma, a noção de sentimento: a forma é a *forma lógica do sentimento*, o ritmo do sentir que se constituirá como a essência da *Satz* musical. Vemos, assim, como a partir da noção de essência da proposição – a forma lógica que permite a inteligibilidade do mundo e da proposição no *Tractatus* – Susanne Langer vai estabelecer toda a sua análise da *forma lógica do sentimento*. Tomada ao pé da letra, a afirmação de Wittgenstein de que *o conhecimento da natureza da lógica permitirá o conhecimento da essência da música*⁶⁸², terá as suas consequências no pensamento langueriano.

Deste modo, o movimento interno do sentimento tem uma forma e estrutura e esta pode ser apreendida, pois ela é espelhada no movimento musical, no movimento das formas sonoras, na acepção hanslickiana, e vemos aqui toda a atmosfera do *Tractatus*: «Isto [não] significa que a grande entidade a que chamamos composição [seja] meramente produzida por mistura, [...], ela é articulada, i.e., a sua estrutura interna é dada à nossa percepção.»⁶⁸³. De facto, para Langer «a expressão lógica expressa relações» e, logo, permite a expressão de formas variegadas, múltiplas, do mundo dos sentimentos. Assim, o movimento interno da música exprime a vitalidade da experiência subjectiva – o seu esquema dinâmico da tensões e distensão (resolução) à tónica, as respirações e as suspensões, os *crescendo*, *accelerando*, *ritardando*,

⁶⁸¹ Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.238. (Sublinhado nosso). Este é também um sentimento muito próximo de um “sentimento primordial”, um sentimento originário (a Alegria ou a Tristeza e não uma alegria ou uma tristeza).

⁶⁸² Susanne Langer não tinha, naturalmente, conhecimento dos *Cadernos 14-16*. Relembro a passagem: «Os temas musicais são, em certo sentido, proposições. O conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música.» in *Cadernos*, [Ms 102: 7.12.15, p.66r].

⁶⁸³ Langer 1953 - *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, *op. cit.*, p.31.

decrecendo. Como refere:

Assim, o primeiro requisito para uma relação conotativa entre a música e a experiência subjectiva, isto é, uma certa semelhança da forma lógica, é, seguramente, satisfeita. Além disso, não há nenhuma dúvida de que as formas musicais têm certas propriedades que as recomendam para um uso simbólico: elas são compostas de vários itens separados, facilmente produzíveis, e facilmente combinados numa enorme variedade de modos; neles próprios não têm nenhum papel prático importante que pudesse ofuscar a sua função semântica; eles são prontamente distinguidos, recordados e repetidos; finalmente, eles têm uma tendência notável para *modificar cada caractere do outro em combinação*, como fazem as palavras, todas servindo cada uma, num contexto. Os requisitos puramente estruturais para o simbolismo estão satisfeitos pelo fenómeno peculiar tonal a que chamamos “música”.⁶⁸⁴

Mas é aqui onde parece que Langer cai na sua própria contradição: se “os vários itens são facilmente produzidos e combinados” – as terceiras, as quintas, os movimentos ascendentes e descendentes, se sem aplicação não “têm nenhum papel prático” (“seguindo o raciocínio de Occam”), o que justifica tomar as estruturas musicais como constituindo uma semântica própria? Mantém-se, pois, o problema: como dizer o que é “esta emoção”? E que “emoção” está em causa?

A ambiguidade instala-se pois a uma “forma de sentimento” pode então corresponder a várias emoções provocando, assim, uma má interpretação – no mesmo sentido da má compreensão da lógica da linguagem, em Wittgenstein, que S. Langer subscreve⁶⁸⁵.

Na crítica que faz à noção de conteúdo como algo externo, S. Langer coloca em questão a noção do efeito, que, ao ser sentido, é introjectado como causa e, logo, fazendo parte da natureza da música. Nas suas palavras, e relembremos, «[a] maior parte das pessoas efectua uma ligação dos sentimentos com a música (a não ser que elas tenham pensado sobre a natureza precisa desta conexão) acreditando que a música *tem* os sentimentos enquanto estão sob influência dela.»⁶⁸⁶ Ora, ao fazer corresponder, de uma forma isomórfica, os crescendos e decrescendos, as tensões e resoluções – padrões musicais – às emoções, Langer enrodilha-se num paradoxo, ao colocar a significação no

⁶⁸⁴ Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.228.

⁶⁸⁵ Remeto para as paginas iniciais deste Capítulo 4.

⁶⁸⁶ Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.213.

campo da interioridade, mas constituindo o movimento dinâmico musical como a sua exteriorização, apontando, deste modo para uma dicotomia entre interior e exterior⁶⁸⁷ que é contestada por Wittgenstein na sua concepção da lógica como imanente à linguagem. Como, então, justificar a imanência da forma musical às emoções?

Por outro lado, os traços simbólicos dos padrões musicais transformam-se em símiles de um outro símile: a distensão, como expressão de um estado interno emocional que, numa outra expressão, será reproduzida por um movimento musical ascensional (retomando o exemplo do vocabulário de Cooke): estamos perante uma mimética – uma teoria das correspondências entre estruturas – entre os movimentos musicais que retratam sensações, que figuram emoções. Como refere Michel Ratté (referindo-se também a Kivy) «[toma-se] por adquirido [...] [a] ideia da música como mimética da mimética comportamental das emoções.»⁶⁸⁸.

Para finalizar, assinalemos que também Susanne Langer irá assumir a tese tractariana dos limites da linguagem, da impossibilidade de um *dizer* no que se refere à expressão das questões estéticas e éticas e também dos sentimentos. Nas suas palavras:

O conhecível é um campo claramente conhecido, governado pelo requisito de uma projectabilidade discursiva. Fora deste domínio fica o campo da inexpressibilidade do sentimento [...]. Um filósofo que olhe nesta direcção é, ou deve ser, um místico; a partir da esfera inefável nada a não ser non-sense pode ser exprimido, pois que a linguagem, a nossa única possibilidade de semântica, não poderá revestir as experiências que eludem a forma discursiva.⁶⁸⁹

Esta é uma formulação langeriana, do que Wittgenstein diz no *Tractatus*: «Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico.»⁶⁹⁰

Se à linguagem discursiva está vedado o campo do inexprimível, Langer vai, no entanto, acrescentar que «[há] uma possibilidade não explorada de uma genuína semântica para além dos limites da linguagem discursiva.»⁶⁹¹. De facto, a tese

⁶⁸⁷ A crítica à dicotomia entre interior e exterior é formulada e debatida a partir dos anos 30 na filosofia posterior de Wittgenstein, já fora do âmbito do *Tractatus*, donde parte Susanne Langer.

⁶⁸⁸ Cf. RATTÉ, Michel, *L'Expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, La Lettre Volée, 1999, p.91.

⁶⁸⁹ Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, op. cit., p.86.

⁶⁹⁰ Cf. TLP, [6.522].

⁶⁹¹ Langer 1954 - *Philosophy in a New Key*, op. cit., p.86.

tractariana do silêncio é-lhe cara para a afirmação da música como o que permite dizer o que a palavra não diz. Essa é justamente a força da música: a articulação do que não pode ser dito, mas que pode ser ouvido, assobiado: «[...] o que é criticado como uma fraqueza é realmente a força da expressividade musical: [...] a música articula formas que a linguagem não pode apresentar. [Se o fizesse] seria uma duplicação das palavras.»⁶⁹²

*

*

*

A interpretação envolve a questão do sentido, do querer-dizer da peça musical. Por outro lado, a natureza das propriedades expressivas da música – que se reportam a um conteúdo emocional – é uma evidência da vida humana. A nossa experiência, e vivência, di-lo em todos os momentos em que ouvimos música e enquanto intérpretes, na execução de uma peça musical.

Por um lado, a atenção de Langer à estrutura da peça, aos aspectos da sua composição coloca em relevo certos procedimentos da sintaxe musical que implicam uma *Abbildung* no movimento biológico humano. Assinalamos, tomando como *partis pris* os pressupostos languerianos, o desenvolvimento dos estudos exaustivos de Deryck Cooke⁶⁹³, com base da percepção do movimento biológico natural, numa procura em torno de um vocabulário musical que justificasse uma estrutura semântica. Porém, sem ignorar a leitura langueriana que aponta para aspectos relevantes da peça musical – há, de facto, uma expressividade inerente à peça musical que estrutura, como uma trave-mestra, a relação entre os seus elementos (e portanto assumindo o carácter de uma relação interna) – não constitui um ponto consensual que essa expressividade diga respeito a um isomorfismo entre o dinamismo dos elementos musicais (dinâmicas, ritmo, processos harmónico, etc) e uma semântica musical. Aliás, isso corresponderia ao determinismo de um código, convenções estabelecidas após análises da peça musical, tendo em vista a sua comunicação, constituindo a obra musical como representação da

⁶⁹² *Ibidem*, p.233.

⁶⁹³ Cf. Cooke1959 - *The Language of Music*, *op. cit.* De facto, este autor desenvolveu intensas análises (extraordinárias) dos elementos musicais tonais empregues pelos compositores e que perpassam nas obras musicais.

partitura, num paradigma que a própria experiência rejeita. Tanto em S. Langer, como em Dereyck Cooke, o símbolo apresenta uma emoção – a tristeza da terceira menor –, mas sem uma descrição, sem tomar em atenção o modo de apresentação.

Susanne Langer, ao não tomar em consideração – e falhando, assim, o alvo da questão da expressividade da música – o facto de numa peça musical (uma sonata de Mozart, por exemplo⁶⁹⁴) serem audíveis determinadas qualidades expressivas decorrentes da execução de um intérprete, constituindo-se assim um núcleo de “significação” seguindo a sua terminologia, outras qualidades se apresentam distintamente, na actuação por um outro. De facto, Langer parte do princípio que a obra musical é um dado prévio, com a sua “significação” inscrita na partitura, deixando ao intérprete a tarefa de analisar – agora dizendo respeito não só às funções harmónicas schenkerianas, mas a um tecido de dinâmicas e estruturas rítmicas. Dizendo isto, há, no entanto, a ressaltar o interesse, que a perspectiva langueriana oferece em relação à prática interpretativa (pois abre o campo da leitura ao contrário do reducionismo schenkeriano).

O que Langer confunde, num só tempo, é a identificação que efectua entre o objecto material e o objecto estético: o som – como o percepto sensível da música – envolve, na sua estruturação com outros sons, relações que conectam, sem dúvida, movimentos dinâmicos de ascensão e distensão, relações tonais (como notamos nos exemplos de Cooke), mas, no entanto, o reconhecimento do valor expressivo não se compagina com a compreensão de um teoria de análise musical ou da compreensão de um vocabulário; pelo contrário, o reconhecimento da expressividade musical dá-se numa experiência estética, sendo dela inseparável:

– Se o “isto!” schumaniano⁶⁹⁵ *se mostra* no tocar há, contudo, elos intermediários como dão a entender as alocações que o intérprete profere: “ fraseia mais esta parte”, “o *cantabile* é mais expressivo”, “não deixes cair o som agora [na passagem]”, “mantém o pedal até ao clímax”, “o ambiente é mais soturno”, “agora com mais *élan*” – todo um conjunto de determinações que permitem justificar a natureza expressiva da música, recolocando a questão – como exprimir o inexprimível? – fora do âmbito da determinação lógica, mas no âmbito do acto interpretativo.

⁶⁹⁴ Veja-se a problemática em relação à execução da Sonata em Lá m, Kv 310 de Mozart por D. Barenboim e Sokolov em contraposição a G. Gould, na Parte III, Capítulo 2, pp. 258-259.

⁶⁹⁵ Vide o Capítulo 2 desta Parte, p.135.

Langer interessou-nos pela leitura singular de Wittgenstein, ao mesmo tempo que relançou a questão das emoções libertando-a da esfera representativa, numa afinidade com o tom de Wittgenstein, já da sua filosofia posterior.⁶⁹⁶

Constituindo o último elo de uma constelação de afinidades em torno do tema da autonomia musical que desenvolvemos, S. Langer com Hanslick e Schenker colocam o fenómeno da interpretação musical na dianteira – a “obra” reclama um encontro com o intérprete para a expressão das suas próprias leis: para a construção do seu som, para a expressão das “suas formas sonoras”, para uma análise das suas estruturas e da “forma do seu sentimento”.

Estamos perto da filosofia posterior de Wittgenstein, onde a interpretação musical ganhará foros -de -lei – é para uma *visão panorâmica* da peça musical que nos encaminhamos agora, sem antes no determos, por uma última vez, na *ambiance tractariana*, para tomarmos entre mãos o que não se pode dizer, o *inexprimível*.

⁶⁹⁶ A crítica aos efeitos psicológicos, assim como aos sentimentos do compositor, tem um paralelismo com o “corpo de significações” na filosofia posterior, assim como a emoção liberta da esfera representativa ganhará um outro aspecto – o da vivência expressiva. *Vide* Parte III.

CODA – O silêncio e o inefável: a música e o inexpressivo

Na primavera de 1917, nas trincheiras da frente russa na Grande Guerra 14-18, recebe Wittgenstein na sua correspondência⁶⁹⁷ o poema de Ludwig Uhland (“Graf Eberhard's Weissdorn”), enviado por Paul Engelmann⁶⁹⁸:

Graf Eberhard's Weißdorn von Ludwig Uhland.⁶⁹⁹

1

Graf Eberhard im Bart
Vom Würtemberger Land
Er kam auf frommer Fahrt
Zu Palästina's Strand.

3

Er steckt' es mit Bedacht
Auf seinen Eisenhut;
Er trug es in der Schlacht
Und über Meeres Fluth.

5

Der Graf getreu und gut
Besucht' es jedes Jahr,
Erfreute dran den Muth,
Wie es gewachsen war.

2

Daselbst er einsmals ritt
Durch einen frischen Wald;
Ein grünes Reis er schnitt
Von einem Weißdorn bald.

4

Und als er war daheim,
Ers in die Erde steckt,
Wo bald manch neuen Keim
Der milde Frühling weckt.

6

Der Herr war alt und laß;
Das Reislein war ein Baum,
Darunter oftmals saß
Der Greis in tiefem Traum.

7

Die Wölbung hoch und breit
Mit sanftem Rauschen mahn
Ihn an die alte Zeit
Und an das ferne Land.

⁶⁹⁷ Ludwig Uhland, “Graf Eberhard's Weißdorn” in «Carta de Paul Engelmann a Wittgenstein, 4.4.1917 [Olmütz]», in Wittgenstein2003 - *Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, op. cit..

⁶⁹⁸ Vide Ray Monk, *Duty of Genius*, op. cit., p.150: «The tale is told very simply, without adornment and without drawing any moral. And yet, as Engelmann says, “the poem as whole gives in 28 lines the picture of life”. It is, he told Wittgenstein, a “wonder of objectivity”.»

⁶⁹⁹ Apresenta-se uma possível tradução da responsabilidade da autora (com a amável revisão de Maria Filomena Molder), do *O Espinheiro Branco do Conde Eberhard*, de Ludwig Uhland.

[1] Conde Eberhard de Württemberg já de barba regressava, da piedosa viagem às praias da Palestina.

[2] Um dia ao cavalgar num fresco bosque, de um branco espinheiro um verde rebento cortou.

[3] Colocou-o com cuidado sobre o próprio elmo; carregou-o na batalha e pelas ondas do mar.

[4] E quando já em casa estava, a planta coloca na terra, de onde na amena Primavera vários rebentos despertam.

[5] O conde, bem confiante, todos os anos a visitava, alegrando-se com o vigor com que os rebentos cresciam.

[6] Velho e acabado estava o senhor; o rebentinho era agora uma árvore sob a qual, num sonho profundo, o ancião muitas vezes se sentava.

[7] A copa alta e vasta rumoreja-lhe suaves lembranças, do tempo antigo e das terras distantes.

Na correspondência enviada, Engelmann aduz o seguinte comentário ao poema:

É um milagre⁷⁰⁰ de objectividade. Quase todos os outros poemas (mesmo os bons) esforçaram-se por exprimir o inexprimível, aqui isso não é tentado, e é exactamente por isso que o consegue.⁷⁰¹

Que receberá de Wittgenstein a seguinte resposta:

O poema é realmente magnífico. A coisa passa-se assim: quando não nos esforçamos por exprimir o inexprimível, então nada se perde. O inexprimível está – inexprimivelmente – contido no que é exprimido!.⁷⁰²

No oxímoro “milagre de objectividade” condensa-se uma imagem que traduz a relação entre exprimir, mostrar e dizer. O poema apresenta uma figura, e nessa apresentação exprime-se um inexprimível. E ao apresentar essa figura, exala um sentimento exacto – objectivo – do que é a vida. O poema é uma apresentação da vida – do que não pode ser dito, pois não é um facto – *Tatsache* – como é explícito no *Tractatus*. Mas o que não pode ser dito pode ser murmurado, e murmurado suavemente (*Mit sanftem Rauschen mahnt*) por um elemento, ele também, pertencendo à linguagem muda da natureza.

No comentário ao poema de Uhland, a questão de “exprimir o inexprimível” – *Unaussprechliche auszusprechen* – é um traço distintivo e contém o que Wittgenstein irá dizer, nos anos da sua filosofia posterior, *ein bildlicher Ausdruck*: uma expressão em

⁷⁰⁰ *Wunder* tanto pode ser traduzido como maravilha ou milagre. Optou-se por “milagre” por nesta palavra podermos sentir ao mesmo tempo o que é do domínio do “raro”, do “único”, do “súbito” conjuntamente com o maravilhoso.

⁷⁰¹ *Carta de Paul Engelmann a Wittgenstein*, 4.4.1917 [Olmütz] in Wittgenstein2003 - *Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, op. cit.: «Es ist ein Wunder von Objektivität. Fast alle andern Gedichte (auch die guten) bemühen sich, das Unaussprechliche auszusprechen, hier wird das nicht versucht, und eben deshalb ist es gelungen.» Sublinhado nosso que nos conduzirá nas páginas deste capítulo.

⁷⁰² Wittgenstein2003 - *Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, [An Paul Engelmann, 9.4.1917 (Frente russa)], op. cit., p.180: «Das Uhlandsche Gedicht ist wirklich großartig. Und es ist so: Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht nichts verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen enthalten!».

Ray Monk referirá na sua obra *Duty of Genius*: «A história é contada de um modo muito simples, sem nenhum ornamento e sem deduzir nenhuma moral, E, no entanto, como Engelmann diz, “o poema dá-nos em 28 linhas, como um todo, uma imagem da vida.» Cf. Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., p.150.

imagem⁷⁰³. E estas figuras expressando o *modo de ser* do que não é *exprimível*, constituem um dos *modos de exprimir* o *inexprimível*.

O silêncio a que é votado o *inexprimível* (que revela um excedente cuja expressão é do domínio do *unsinnig*), *mostra* o que tem valor – o campo que não tem lugar na linguagem do *Tractatus* e que, no entanto, é o campo das questões humanas, sentimentais, fundamentais. À linguagem será votado o campo da experiência quotidiana, à *empiria* e às ciências naturais, sem poder tocar nos problemas da vida.⁷⁰⁴

Na noção da autonomia da música – em particular a música instrumental numa compreensão hanslickiana – encontramos a rejeição de qualquer tentativa de concepção musical como expressão de um “algo” que opere fora da própria linguagem musical, seja um ideal schopenhaueriano ou wagneriano. Na crítica à meta-linguagem – em que o formalismo hanslickiano com a concepção da música como *formas sonoras em movimento* foi um dos pilares estruturantes – o que interessou a Wittgenstein, na apresentação do símile com a música, foi a noção de articulação, ou seja, o nexo interno que se mostra na proposição e que se mostra, na sua audibilidade, na música, exprimindo assim uma compreensão da música como um símile da organização sintáctica-formal da linguagem.

Como já explicitámos⁷⁰⁵, na concepção isomórfica da linguagem, a linguagem espelha a estrutura do mundo, ou seja, o modo como o mundo nos é dado a conhecer – as mãos em cima de um teclado, um piano no canto esquerdo da sala (mas que poderia estar no canto oposto) – isto é, o *como* do mundo, descrevendo as relações (como a relação aRb em que a= as mãos, R= em cima e b=piano) que se apresentam em possibilidades combinatórias dos nomes nas proposições com sentido (dentro da noção do sentido lógico tractariano). A estrutura do mundo – estrutura de possibilidade de apresentação do mundo – que não pode ser descrita pela linguagem, *mostra-se* nela. O seu carácter de *sinnlos* decorre, precisamente, do seu estatuto de *inexprimível* e de *indizível* – que se equivalem no texto tractariano.

⁷⁰³ Nas *Investigações Filosóficas* retomará a questão da dizibilidade em imagem: «[...] Es nicht ein Bild unserer Wahl, nicht ein Gleichnis, und doch ein bildlicher Ausdruck.»[...] Não é uma imagem da nossa escolha, não é um símbolo, e no entanto é uma expressão em imagem)]. *Vide, Inv. Fil.* II, iv, [7]. Tradução alterada por Maria Filomena Molder.

⁷⁰⁴ *TLP*,[6.52]: «Sentimos que mesmo quando todas as possíveis questões da ciência fossem resolvidas os problemas da vida ficariam ainda por tocar. ».

⁷⁰⁵ *Vide* Parte II – Capítulo 2.

As proposições da lógica não dizem nada, são do domínio do *sinnlos* – inserem-se no mundo, como o seu ponto limite. Vazias de sentido são a condição da relação entre o mundo e a representação do mundo, não representando nenhum facto. Como condição de possibilidade, não descrevem nada – estão antes do *Wie* (do como as coisas estão umas com as outras). O inexpressivo – a forma lógica que se mostra ou as “formas sonoras em movimento” (a articulação sintáctica-musical) – é condição do dizer na linguagem, isto é, *mostra* o próprio poder da linguagem, a possibilidade de dizer, de expressão: como, na analogia wittgensteiniana⁷⁰⁶, o olho, como órgão da visão, não se vê a ver, mas descobre-se como órgão no próprio acto da visão: vemos, ouvimos, porque temos órgãos que nos possibilitam tais actos e os *sentimos*. O olho sabe que é olho, percebe-se enquanto olho, ao olhar. Esta noção de acto imanente ao conhecimento, um *si que se sente ao sentir-se* é próprio do intérprete musical.

A música fornece o paradigma desta forma lógica, pois nas frases musicais algo *se mostra* – uma forma – que, ao ser tocada (a expressão do intérprete), é dada a ouvir. O que ouvimos nas *formas sonoras em movimento* partilha também desse excedente inexprimível, desse “algo” que se expressa no que é *exprimido*. De facto, se a distinção *dizer e mostrar*, está no cerne do seu pensamento (operando na atmosfera tractariana na distinção do que *pode ser dito* e do que *pode ser mostrado*), no entanto, esta distinção dissolve-se no que diz respeito à música: exprimir é já mostrar ou, dito de modo schumaniano, é já tocar. O *modo de expressão* musical partilha, assim, desta problemática, a saber, da impossibilidade semântica de *dizer*, a inexprimibilidade.

É na expressão do intérprete que a articulação interna – a estrutura musical do tema – é perceptível. Neste sentido, o intérprete executa o que na partitura se apresenta, restituindo um *musical* que só é passível de ser ouvido – a articulação interna do tema que não aponta para nada externo.

Por outro lado, o carácter inexprimível da lógica mostra-se na linguagem, efectivando-se no seu uso correcto: a lógica musical, a articulação musical – numa sinonímia com a lógica da linguagem – mostra-se nas análises schenkerianas, dando a ver o uso correcto pelo compositor de uma sintaxe que diz respeito à tonalidade, possibilitando ao intérprete, deste modo, a sua execução, que é dizer o “como” da partitura, como a linguagem diz o “como” do mundo. Como dirá posteriormente, num

⁷⁰⁶ Cf. *TLP*, [5.633]: «Mas o olho *não* o vê de facto. E nada *no campo visual* permite inferir que é visto por um olho.»

apontamento de Moore, «[...] o sentido de uma proposição tem uma relação com a expressão, como a música escrita tem com a execução.»⁷⁰⁷ Hanslick remete para o silêncio qualquer expressividade que diga respeito ao dizer da música: a música não diz nada, não aponta para nada fora dela, no seu carácter a-representativo. Desta forma ao intérprete caberá dizer o *como* da partitura, não apontando para nada que permaneça fora da partitura: tocar as suas linhas, as passagens harmónicas, o fraseio, o movimento dinâmico que mostra, segundo Langer, se em *crescendo*, a “forma geral” de um sentimento em expansão, se em *decrescendo*, a “forma geral” do sentimento que se extingue.

Em relação à linguagem Wittgenstein introduz um limite, no quadro da *Abbildung*, da estrutura da dizibilidade: não há um para além, um excedente, algo a escavar ou a aprofundar, não há o *enigma*. E por não existir o enigma, é-se obrigado, na atmosfera tractariana, a parar: diante do indizível, diante do inexpressivo. O problema cardinal da filosofia⁷⁰⁸ – o que pode ser dito, exprimido, na linguagem – atinge na sua proposição 7 o ponto fulcral: «Sobre aquilo de que não se pode falar, o melhor é guardar silêncio.»⁷⁰⁹

Nas últimas proposições do *Tractatus* ao carácter transcendental da lógica une-se também a ética e a estética: como a lógica, a ética e a estética (posto que são unas) constituem-se não como descrições do que é o bem e o belo – não reúnem as condições para a descrição, figuratividade das propriedades do “ser feliz” ou do “ser belo” – mas, antes, mostram, reflectem, o mundo do homem feliz ou infeliz que se dá a ver nos seus actos e decisões, assim como a execução musical que preenche, ou não, a expectativa. Ora este âmbito da revelação é o que Wittgenstein apelida de místico:

Existe no entanto o inexprimível. É o que se *revela*, é o místico.⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Cf. STERN, David, “ Moore’s Notes on Wittgenstein’s Lectures” in STERN, David & and CITRON, Gabriel & ROGERS, Brian, *Cambridge 1930-1933: Text, Context, and Content* [Michaelmas Term, 1932], Nordic Wittgenstein Review, 2013, *op. cit.*, p.180: « [...] the sense of a proposition has to expression relation like that of written music to performance; [...]».

⁷⁰⁸ Cf. Wittgenstein 2003 - *Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, *op. cit.*, [An Bertrand Russel, 19. 8. 1919]: «The main point is the theory of what can be expressed (gesagt) by props – i.e. by language – (&, which comes to the same, what can be thought) and what can not be expressed by props, but only shown (gezeigt); which, I believe, is the cardinal problem of philosophy.»

⁷⁰⁹ TLP, [7]. Tradução de M. Filomena Molder. Cf.: AAVV, *A Expressão do Indizível. Estudos sobre filosofia e psicologia*, «O Silêncio, a Mudez e o Riso». Marta Helena de Freitas e Nuno Venturinha (Org.), Ed. Universa, Brasília, 2005, p.335.

⁷¹⁰ *Ibidem*, [6.522].

A proposição diz o mundo – é uma seta em direcção ao mundo, ao *Was*, ao que existe no mundo e não fora dele. O plano de proposições – *unsinnige* – que são do âmbito do *mostrar*, situa-se na esfera fora do mundo, a que Wittgenstein clama do âmbito do “místico”, âmbito esse que não poder ser dito e que se revela problemático, pois o campo a que é votado a expressão da ética e da estética não comporta uma relação com o sentido.

O sentido do mundo habita fora do espaço lógico (que tudo preenche, linguagem e mundo) tal como refere na proposição:

O sentido do mundo tem que estar fora do mundo. No mundo tudo é como é e tudo acontece como acontece; *nele* não existe qualquer valor – e se existisse não tinha qualquer valor. Se existe um valor que tenha valor então tem que estar fora do que acontece e do que é. Pois tudo o que acontece e tudo o que é o é por acaso.⁷¹¹

O campo da ética e da estética é o campo que se situa *fora* do mundo (enquanto conjunto inteiro de factos) – o campo do que verdadeiramente importa, como referirá na *Carta a von Ficker*, a que já aludimos – e, como tal, não se circunscreve ao domínio da realidade empírica: as proposições da ética e da estética não dizem respeito a factos ou a possibilidades de ocorrência ou não-ocorrência de estados-de-coisas. O âmbito do inexprimível é um âmbito problemático, que leva Wittgenstein a proferir que, sobre ele, “tem de se ficar em silêncio”. A injunção ao silêncio diz respeito às afirmações sobre a Ética e a Estética, isto é, ao que tem valor, que não se diz, mas que se *mostra*.

Estar *fora* do mundo é uma condição musical: a música, ao ser a-representativa, ganha e exige uma distanciação que é inerente ao acto contemplativo: «A contemplação do mundo *sub specie aeterni* é a sua contemplação como um todo limitado. Místico é sentir o mundo como um todo limitado.»⁷¹².

Este é, no nosso entender, um segundo momento da importância da música no ambiente tractariano: no *Von fremden Ländern und Menschen* encontramos a rememoração daquilo que ao ser-nos familiar se torna distante, está longe e nos é estranho. Schopenhauer referirá que «o íntimo inefável de toda a música, devido ao qual ela nos parece um paraíso tão familiar e no entanto eternamente longínquo; ela é,

⁷¹¹ TLP, [6.41].

⁷¹² *Ibidem*, [6.45].

tão completamente compreensível [*ganz verständlich*] e no entanto tão inexplicável [*so unerklärlich*].»⁷¹³ É porque contemplamos – porque tocamos, porque ouvimos – que nos aproximamos, e nos sentimos unidos ao mundo e à vida: encontramos uma unidade e o mundo deixa de ser “tudo o que nos acontece” para ser um *todo*, fazer sentido. O inexprimível toma aqui outro alento na distinção estabelecida entre *dizer* e *mostrar*: ao não poder dizer – porque não tem conteúdo – a linguagem musical abre para um “je-ne-sais-quoi”, que é condição de exprimibilidade da música, sons musicais ou tons, e não apenas sons. O inexprimível musical ultrapassa então a «estrutura óssea [que] sustém toda a forma altamente organizada [...] [e torna-se na] manifestação última [*letzte Erscheinung*], a que nós, como essência e envoltura [*Inbegriff und Hülle*] do todo orgânico, chamamos beleza.»⁷¹⁴

À ética e à estética que Wittgenstein acaba por fundir – «É óbvio que a Ética não se pode pôr em palavras. A ética é transcendental. (A Ética e a Estética são Um.»⁷¹⁵ – está reservada uma relação com o *Unsinnig*, um âmbito que lhes é intrínseco por a ambas pertencer um excesso.

O que é do domínio do *Unsinnig* está para além do sentido, por não possuir a condição de possibilidade lógica, a claridade lógica que permite que haja uma figura para o sentimento estético ou ético: quais as condições de figuratividade de expressões como “O nocturno é melancólico” ou “ É uma boa pessoa”? E é a esta ausência de sentido a que pertencem as questões da ética e da estética, no *Tractatus*. E por não poderem ser ditas – e é a questão de claridade para que aponta Wittgenstein fundamentalmente – há que calar. Nas últimas proposições, onde a lógica é estilhaçada, o que aponta, justamente, é que o sentido na música não pertence à esfera do verdadeiro e do falso, da determinação do caso. E isto quer dizer é que não há um “sentido particular”. O excesso pertence a um horizonte, *longínquo e distante* que não se alcança, mas que não está ausente. Deste modo, podemos perceber como a existência das palavras *unsinnige* assinala um inatingível, algo que não dominamos e para o qual não há medida, explicação ou doutrina mas, contudo, não são espúrias.

Apoiemo-nos nas palavras de Antonia Soulez:

⁷¹³ Schopenhauer, *Die Welt*, III-§52, p.368.

⁷¹⁴ Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe, Band 2*, «“Notas” ao West-östlicher Divan», p. 75. *Apud*, Molder1995 - *O Pensamento Morfológico de Goethe, op. cit.*, p.439.

⁷¹⁵ *TLP*, [6.421].

O indizível assinala [...] uma experiência interna à linguagem. Eis a razão porque não se pode ironizar sobre o facto de se ter de falar do indizível. A palavra não existiria sem a própria linguagem[...]. Estes substantivos negativos são todos relativos à linguagem, tendo sido inventados pelos seres da linguagem que nós somos. O [...] indizível obceca o pensamento, o inefável mobiliza os recursos expressivos. Mas todos fazem falar.⁷¹⁶

As palavras de Soulez têm como horizonte o que em 1931 Wittgenstein apresentará como o “pano-de-fundo”: «O inexpressivo [*das Unaussprechbare*] (que me aparece como misterioso e que eu não sou capaz de exprimir) dá-me talvez o pano-de-fundo a partir do qual aquilo que eu posso exprimir adquire significação.»⁷¹⁷

Nesta explicitação entra em jogo *algo* que é do foro musical e que aparece, desde o início, nas reflexões de Wittgenstein sobre a possibilidade de uma linguagem poder dizer *algo*. *O que é “Aquilo” que não se deixa expressar?*⁷¹⁸

Na música, o «“Aquilo” que não se deixa expressar» é a matéria-prima do intérprete musical, o seu barro com o qual esculpirá as *Cenas Infantis* de Schumann. E o seu acesso é o de uma forma “sentimental de compreensão”, na esteira de Maria Filomena Molder. Nós temos, pois, um acesso ao âmbito do místico – do ético e do estético –, mas esse acesso escapa a uma linguagem que é tida apenas como representativa. O esforço wittgensteiniano em distinguir o que pode ser *dito* do que pode ser *mostrado* não vai no sentido de uma desvalorização do que é do âmbito do ético e do estético, mas, pelo contrário, um outro acesso é reservado ao que é do domínio do místico – pelo *medium* de um poema ou de uma execução musical algo pode ser mostrado acerca daquilo que são os *Lebensprobleme*. Como frisa Bouveresse, «[a] intervenção do elemento místico está ligada à existência de coisas que não podem ser objecto de um conhecimento e de um discurso (...), mas somente fazerem-se “sentir” ou “mostrar”.»⁷¹⁹

Exprimir o que é do âmbito do inexprimível implica um outro plano distinto da diferença estabelecida entre *dizer* e *mostrar*. Será esta compreensão que constituirá a trama da sua filosofia posterior, onde esta oposição perderá a sua força. Voltemos a

⁷¹⁶ Soulez2003 - *Comment écrivent les philosophes? De Kant à Wittgenstein ou le style Wittgenstein*, op. cit., p.132.

⁷¹⁷ *VB/CV*, [MS 112 1: 5.10.1931], p.23.

⁷¹⁸ *Cadernos*, pp.77-78 [27.5.15]. Maiúsculas de Wittgenstein.

⁷¹⁹ BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein: La Rime et la Raison*, Minuit, 1973, p.35.

Mendelssohn: se a música permite a expressão do que é vago e flutuante – por ser demasiado precisa –, expressão sentimental que à palavra está vedada no *Tractatus*, será ao modo como a música se exprime no acto do intérprete musical que permitirá a interrupção do silêncio a que foi votado o excedente que a palavra humana comporta, e que não pode ser dito, seguindo a injunção da última proposição tractariana: Wittgenstein mostrará na sua filosofia posterior como podemos compreender o que dizemos, numa afinidade com o modo como executamos uma frase musical⁷²⁰. Será então que o *ideal* de clarificação cederá o passo à audibilidade de um mundo confuso, à sua estranheza, e à sua descrição⁷²¹. Então, compreender uma linguagem será como compreender um tema musical. Detenhamo-nos no §527 das *Investigações Filosóficas*:

Compreender uma frase da nossa linguagem está mais perto do que é compreender um tema em Música do que se pensa. Porque é que o volume de som e tempo vão exactamente nesta direcção? Gostaríamos de dizer: “Porque eu sei o que tudo isso significa». Mas o que é que significa? Não o saberia dizer.”⁷²²

Se a noção do tema e articulação musical – pano-de-fundo da questão da autonomia da linguagem – foi determinante para a elucidação do seu *Grundgedanke*⁷²³, a crítica aos pressupostos tractarianos, na sua filosofia posterior, assentará na possibilidade da linguagem *poder dizer* o que é do estético e do ético. De facto, e reparemos no parágrafo citado das *Investigações Filosóficas*, nesta formulação do problema da compreensão e da significação de uma frase da linguagem, é ainda a problemática da inexpressibilidade que se apresenta, destacando-se novamente a interdependência entre a explicitação – clarificação – de uma frase da linguagem e de um tema musical.

Ora, se no *Tractatus*, a apresentação da autonomia da linguagem musical constituiu a condição para a clarificação da lógica da linguagem – de tal forma que «o conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música.»⁷²⁴ –, na sua filosofia posterior, a problemática da linguagem na sua afinidade

⁷²⁰ Vide Parte III – Capítulo 3.

⁷²¹ Vide Parte III – Capítulo 1.

⁷²² *Inv. Fil.*, § 527.

⁷²³ *TLP*, [4.0312]: «A possibilidade da proposição fundamenta-se no princípio dos sinais serem mandatários dos objectos. O meu pensamento fundamental é que as «constantes lógicas não são mandatárias, que a *lógica* dos factos não é delegável por mandato.».

⁷²⁴ *Cadernos*, [Ms 102: 7.12.15, p.66r], p.61.

com a música inscreve-se na questão da compreensão: «[...] Como é que se conduz uma pessoa à compreensão de um poema ou de um tema musical?»⁷²⁵. Wittgenstein não está interessado nas questões da estética musical, mas os exemplos que dá, nos questionamentos que efectua (a lembrar os diálogos socráticos), sobre as questões que dizem respeito à compreensão da linguagem decorrem de uma prática – da dimensão interpretativa musical («o volume de som e tempo vão exactamente nesta direcção»). O que vigora são as questões do *meinen* e da *Intention*: o “que queremos dizer” quando dizemos que um tema é triste, ou como interpretar uma passagem musical. Na analogia que encontra com a linguagem musical é o elemento inexpressivo, de algo que não se pode exprimir por palavras, que se apresenta como condição de sentido.

A música – como o místico – exprime, mostra algo, revela alguma coisa, como uma pessoa misteriosa, a quem não se pede que nos fale – mas que se dirige a nós. Se interrompeu o silêncio do *Tractatus* – o silêncio como a envoltura do que é o mais importante de dizer –, contudo é a matéria deste silêncio, como o que vale a pena ser exprimido que vai constituir a matéria sonora da sua filosofia posterior: o silêncio que é feito de tudo o que não se pode exprimir no *Tractatus*, *mas que se exprime habilmente pela música*.⁷²⁶

Será a *praxis* que interromperá o silêncio tractariano – as questões da compreensão da linguagem aparecerão intimamente entrelaçadas com as da interpretação musical. Iremos ver que a noção de compreensão *versus* explicação (de uma frase, como de um tema musical) terá uma implicação fecunda na ultrapassagem da tese da impotência da linguagem no que se refere à estética: com efeito, tudo pode ser dito e compreendido na linguagem e, ao mesmo tempo, é a música o meio adequado para *mostrar como se pode exprimir* AQUILO que no ambiente tractariano não pode ser dito.

Tomaremos entre mãos estes aspectos na nossa última Parte desta dissertação.

⁷²⁵ *Inv. Fil.*, §533.

⁷²⁶ Apoio-me aqui na expressão de Ligeti que cito de memória: *A música é o silêncio habilmente interrompido*.

PARTE III – *Dos Sprachspiele ao Aspekt musical*

*...mistério é que haja o dizer, não o indizível.*⁷²⁷

Maria Filomena Molder

⁷²⁷ Maria Filomena Molder, *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*, ed. Relógio d'Água, 2017, p.77.

Capítulo 1 – Do *Sprachspiel*: a inversão do platonismo

Amo as folhinhas pegajosas da Primavera, o céu azul, aí está! Não há aqui inteligência, nem lógica, aqui ama-se com as entranhas, com o íntimo, com as nossas primeiras forças juvenis... Compreendes alguma coisa deste meu palavreado, ou não, Aliocha? – riu-se de repente Ivan.

– Compreendo até muito bem, Ivan: queremos amar com o interior, com as entranhas. Disseste isso muito bem, e estou muito contente por queres tanto viver – exclamou Aliocha. – acho que toda a gente deve amar a vida primeiro que tudo.

– Amar mais a vida do que o sentido da vida?

– Certamente. Amá-la antes da lógica, como tu dizes, forçosamente antes da lógica, e só então lhe compreendo o sentido.⁷²⁸

No *Tractatus* a experiência do mundo como um todo limitado – a experiência que o sente como uma totalidade mas cujo sentido não lhe é acessível por estar “fora do mundo”, escapando ao discurso proposicional, a todas explicações e descrições científicas – tem o seu contraponto no sentimento que determina uma visão do mundo «sub specie aeterni»⁷²⁹, um sentimento que contempla e se sente maravilhado com a existência do mundo. O sentimento de insatisfação que a *Carta a von Ficker*⁷³⁰ exprime, por não lhe ser possível dizer o que *o coração ama*, permitirá a passagem e a recondução ao “como o mundo é” e à admiração pelas expressões mais habituais que habitam a vida humana.

No momento inaugural da sua filosofia posterior, o sentimento de admiração não é só pela existência do mundo – que o céu exista – mas pelo “azul do céu” como refere na *Conferência de Ética* em 1929. A admiração pelas coisas que nos rodeiam é provocada pela «experiência de ver o mundo como um milagre»⁷³¹, pelo modo da sua criação, das formas que adquire – o céu azul ou o verde do mar ou os “ternos rebentos”

⁷²⁸ Fiódor Dostoievsky, *Os Irmãos Karamazov*, tradução (do russo) e notas de António Pescada, Relógio d'Água, 2012, pp.236-237.

⁷²⁹ *TLP*, [6.45]: «A contemplação do mundo *sub specie aeterni* é a sua contemplação como um todo limitado. Místico é sentir o mundo como um todo limitado.»

⁷³⁰ *Vide* Parte II – Capítulo 1, nomeadamente p.102.

⁷³¹ *PO*, «A Lecture on Ethics», p.43: «pois eu agora descreverei a experiência de admiração pela existência do mundo, dizendo: é a experiência de ver o mundo como um milagre».

que brotam na Primavera. O sentimento de admiração e o espanto – e esse espanto encontra expressões que são da ordem da ética e da estética lembrando que estas são uma (ou unas)⁷³² – é com o habitual que está “diante dos olhos”⁷³³, como se o visse pela primeira vez, fim da experiência musical de uma e outra vez nos admirarmos com os prelúdios e fugas que tocamos numa repetição irrepetível, própria da experiência contemplativa.

Na *Conferência sobre Ética* aparece-nos o primeiro indício de oscilação em relação à injunção ao silêncio, no que diz respeito à relação da linguagem com o mundo: o interdito de não poder expressar o que não pode ser posto numa figura, transmuta-se em espanto pelas expressões que descrevem a admiração, o maravilhamento, o horror, o medo, o desejo de pertença, a segurança, ou seja, «pela existência da própria linguagem»⁷³⁴ que possui expressões que manifestam uma falta de sentido – por irem contra os limites estabelecidos no ambiente tractariano –, mas das quais o homem não pode abdicar, pois, estas expressões, não acrescentando nada ao conhecimento, constituem, porém, um «documento de uma tendência do espírito humano»⁷³⁵ e, logo, permite que o humano conheça alguma coisa sobre si-próprio, introduzindo um alargamento da compreensão que, sob a forma de um poema ou de uma peça musical, ilumina «o sentido da vida, o absolutamente bom e o absolutamente valioso»⁷³⁶. As expressões da Ética – “como documentos humanos” – produzem um destaque do mundo, por estarem libertas dos juízos de valor relativo que “servem uns certos e determinados propósitos”, que reificam o olhar ao reduzirem tanto uma cadeira, como um pianista, a proposições de facto⁷³⁷: «[...] quando nós dizemos que este homem é um

⁷³² TLP, [6.421]: «É óbvio que a Ética não se pode pôr em palavras. A ética é transcendental. (A Ética e a Estética são Um.» Na *Conferência sobre Ética* referirá: «Agora vou usar o termo ética [...] num sentido que de facto inclui o que eu acredito ser a parte mais essencial do que normalmente é chamado de Estética.» in PO, p.38.

⁷³³ Como referirá também posteriormente nas *Investigações Filosóficas* [§89]: «A Lógica [...] não surge de um interesse pelos factos ocorridos na natureza [...] para a nossa investigação é muito mais essencial não querer aprender com ela nada de novo.»

⁷³⁴ PO, «A Lecture on Ethics», p.44.

⁷³⁵ *Ibidem*.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ Cf. TLP, [6.4]: «Todas as proposições têm igual valor.» Ao atender-se aos propósitos colocando todas as coisas do mundo – uma boa cadeira, uma boa maçã, um bom pianista – no mesmo plano de descrição factual, uma relativização e nivelação do valor é produzida. Na *Conferência sobre Ética*, acrescentará: «apesar de todos os juízos de valor relativo poderem ser mostrados por meras proposições de facto, nenhuma proposição de facto pode alguma vez ser, ou implicar, um juízo de valor absoluto.» in PO, p.39.

bom pianista queremos dizer que pode tocar peças de uma certa dificuldade e com um certo grau de destreza.»⁷³⁸. De facto, o bom pianista, como a boa cadeira, fazem parte dos juízos relativos de valor, alimentados por um conceito de destreza, de agilidade, que se toma como uma sua propriedade (da qualidade do pianista), tal como aferimos a qualidade da cadeira pela sua resistência, equilíbrio, conforto. Ora nenhuma determinação prévia poderá dizer a diferença entre a execução do Glenn Gould e da Maria João Pires para a mesma sonata de Mozart ou, ainda, fazer compreender a falta de sentido da expressão: “foi como se ouvisse pela primeira vez as *Variações Goldberg* de Bach”; e, ainda, ouvi-las – e compreendê-las – de cada vez, como uma primeira vez.

A relação com a linguagem começa, assim, neste ano de 1929, a alterar-se e, da imagem projectada que nos diz que o mundo é *so und so* (deste e daquele modo), em que o seu valor decorre do ajustamento produzido pela projecção da proposição no mundo, espelhando-o⁷³⁹. Sente-se já uma oscilação, uma transformação, que nos aparece na compreensão de que «só posso dizer o meu sentimento [ético e estético] por uma metáfora».⁷⁴⁰

Na compreensão de que as expressões éticas e estéticas são *similes*, *Gleichnisse*, a condição da comparação já não é uma projecção por medida – ajustamento dos pontos das “antenas” da proposição ao facto – mas uma “imagem comum” que, como nas fotografias de Galton⁷⁴¹, é produzida pela sobreposição das imagens para o que não pode

⁷³⁸ PO, «A Lecture on Ethics», p.38.

⁷³⁹ Relembremos aqui a proposição do *Tractatus*: «A proposição *mostra* como as coisas se passam *se* é verdadeira. E ela diz que as coisas se passam assim.». [TLP, 4.022]. E, ainda, «A forma geral da proposição é: as coisas passam-se deste e daquele modo. ». [TLP, 4.5 [trad. mod.].

⁷⁴⁰ PO, «A Lecture on Ethics», p.42.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p.38: «E para vos fazer ver o mais claramente possível o que tomo como o principal assunto da ética, colocarei diante de vós, um número de expressões mais ou menos sinónimas, cada uma das quais pode ser substituída pelas expressões acima [ética ou estética] e, ao enumerá-las, pretendo assim produzir o mesmo efeito que Galton produziu quando tirou um número de fotos de diferentes rostos da mesma placa fotográfica de forma a obter uma imagem das características típicas que todas tinham em comum.». Observamos já, aqui, uma transformação em relação ao modelo lógico tractariano, se bem que ainda dentro do mesmo pensamento essencialista, da procura de um comum.

Como breve nota, F. Galton (primo de C. Darwin), antropólogo e explorador científico, desenvolveu trabalhos de investigação que tinham como objectivo o estudo científico das características físicas humanas. A partir das suas observações dos povos das tribos africanas elaborava mapas com observações que pretendiam fazer uma média dos traços obtidos. O interesse antropológico e sociológico, fundado na medição dos traços de forma a estabelecer características raciais, físicas e mentais, de determinados tipos humanos (como doentes mentais ou assassinos), levou-o a cunhar o termo de 'eugenia' para designar o propósito de uma selecção artificial da espécie (visando a sua melhoria), baseada na hereditariedade. Nem as teorias de selecção de Galton nem as teorias evolucionistas de Darwin, poderiam ter sido subscritas por Wittgenstein. Atente-se ao seu comentário sobre Darwin (numa conversa com Drury aquando de uma visita ao jardim zoológico) que bem

ser explicado pela linguagem. Assim, se com a noção de *Bild* o mundo se apresenta como um quadro lógico, com a noção de *Gleichnis* é-nos dado a ver semelhanças, comparações⁷⁴² – estamos diante de uma primeira intuição do que mais tarde constituirá precisamente o esteio da crítica a esta procura de um “comum” e que culminará na noção de “visão panorâmica” [*übersichtliche Darstellung*] da sua filosofia posterior.

Por conseguinte, o interesse pela estética é um interesse, não pelo domínio artístico (não há nenhum interesse explicitamente dirigido à dimensão artística, isto é, em relação a obras e/ou domínios artísticos), mas por uma dimensão que habita o mundo. Como Wittgenstein refere na *Conferência de Ética*:

[sempre que] «somos tentados a usar expressões como “bom absoluto” ou “valor absoluto” [...] [o que temos em mente] são casos [...] situações em que sentimos sempre prazer [...] [como o exemplo] da sensação de dar um passeio num belo dia de Verão.⁷⁴³

É neste sentido que a questão da linguagem, como questão conceptual, é uma questão estética, donde a elucidação das “confusões conceptuais” constituir, na mesma medida, uma clarificação de questões estéticas. A viragem que verificamos no seu pensamento, operada a partir deste texto, permite-nos agora tomar entre mãos os seus escritos que ficarão conhecidos como as *Investigações Filosóficas* (conjuntamente com os que com este “álbum” de observações se relacionam). É, pois, nossa convicção, que a tarefa filosófica – que se inicia com o espanto pela linguagem – procurará a transição das expressões de uma “manifesta falta de sentido para uma não-manifesta” em que a

demonstra como a sua posição estava nos antípodas das teorias evolucionistas: «Sempre pensei que Darwin estava errado. A sua teoria não tem em conta toda esta variedade de espécies. Não tem a necessária multiplicidade. Nos dias de hoje algumas pessoas gostam de dizer que a evolução produziu pelo menos uma espécie que é capaz de compreender todo o processo que a originou. Ora isso não se pode dizer.». Cf. M. O'C. Drury, “Conversations with Wittgenstein”, *Apud*, AAVV, *Portraits of Wittgenstein*, Editor's Preface, Notes on Contributors and Selection of F. A. Flowers III, Thoemmes Press, 1999, vol.III, p.243.

⁷⁴² Como já também desenvolvemos na Parte I – Capítulo 1. Progressivamente ao longo dos seus experimentos, as analogias irão perdendo o termo comparativo, as proporções entre os termos, apontando para uma esfera da afinidade em que podemos surpreender relações entre as coisas para as quais não há um termo que as ligue e, no entanto, compreendemos de forma imediata, «isto é, numa relação de unidade imediata que se traduz por um sentimento de intimidade [como é o exemplo “Compreendi-o com o meu coração” (Inv. Fil.II, iv, §7)]». Cf. MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Vendaval, Lisboa, 2009, p.57. Veremos no Capítulo 3 desta Parte que as expressões que se referem à compreensão musical são desta natureza.

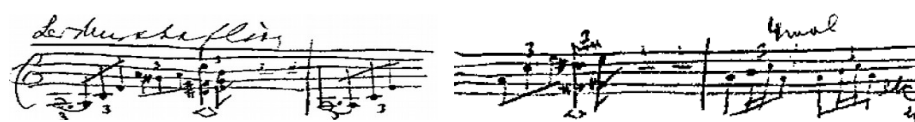
Também para uma elucidação profunda do conceito de *Gleichnis* remetemos para Maria Filomena Molder. “Cries, False Substitutes and Expressions in Image” in AAVV2010 - *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*, op. cit., pp.40-41.

⁷⁴³ PO, «A Lecture on Ethics», pp.40-41.

linguagem *deixará de correr contra as paredes da prisão da lógica*, parafraseando Wittgenstein⁷⁴⁴.

Desta forma, estarão em jogo as aporias da expressão, ou seja, a problematicidade da aparente falta de sentido de expressões da nossa linguagem, de nos admirarmos com elas, de *não considerá-las evidentes*, como referirá nas *Investigações Filosóficas*: «“não consideres evidentes” significa: admira-te que seja assim, como te admiras de outras coisas que te inquietam. Então, o que é problemático desaparece, ao aceitares tanto uma coisa como a outra.) (Transição de uma manifesta falta de sentido para uma não-manifesta.)»⁷⁴⁵

A actividade crítica da linguagem iniciar-se-á, agora, sob o mote apolíneo, do deus da música e da palavra⁷⁴⁶, do deus que fere à distância de uma seta: “I destroy, I destroy, I destroy...”:



Este deve ser o final de um tema, o qual não consigo situar. Ocorreu-me, hoje, ao pensar no meu trabalho filosófico em que disse para mim próprio: “I destroy, I destroy, I destroy...”⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ Ponto-de-vista que ainda perdurava na *Conferência sobre Ética*. Vide *Ibidem*, p.44: «A minha tendência completa, e acredito que a tendência de todos os homens que já tentaram escrever ou falar de ética ou religião, era correr contra os limites da linguagem. Esta corrida contra as paredes da nossa prisão é perfeita e absolutamente sem esperança.».

⁷⁴⁵ *Inv. Fil.*, §524.

⁷⁴⁶ Cf. Walter Benjamin, *Imagens do Pensamento*, «O carácter destrutivo», edição e tradução de João Barrento, Assirio & Alvim, 2015, p.216: «O carácter destrutivo conhece apenas um lema: criar espaço; apenas uma actividade: esvaziar. [...] Somos levados ainda mais a uma tal imagem apolínea do destruidor se nos dermos conta de como o mundo se simplifica enormemente se for posta à prova a sua vocação para a destruição.».

Walter Benjamin, ao apresentar o carácter destrutivo como o carácter apolíneo, coloca em evidência a força do deus do oráculo e a inexorabilidade da sua profecia que constitui um enigma a decifrar. Por ser o deus do arco e da flecha, é o da palavra que fere à distância, que se manifesta por sinais; deus da música, mas da «música apolínea, a mais autêntica, caracterizada como a música recta [*mousikán orthán*], [que não era], a crer em Plutarco, nada "agradável" [*hedeían*] ao ouvido e, por isso, podemos interrogarmo-nos sobre a presença de Apolo neste domínio da música, em que o canto toca o grito.» in LORAUX, Nicole, *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999, p.108. A relação entre a palavra e a música encontra, claramente, as suas raízes mais fecundas nos Gregos e na constelação de problemas que se lhe associam: *sentir, exprimir, enigma, ferir* (destruir).

⁷⁴⁷ *VB/CV*, [MS 154 21v:1931], p.19. Para a consulta de uma sugestão de transcrição deste tema por Fabian Dahlström veja-se «nota 1» das *VB/ CV*, p.101.

Donde provem a importância da nossa investigação, uma vez que ela parece destruir tudo o que é *interessante*, isto é, tudo o que é *grande e importante* (Como todos os trabalhos de construção, que só deixam atrás de si algumas pedras e lixo)! Mas só destruímos castelos no ar [*Luftgebäude*], libertando o terreno da linguagem em que assentavam.⁷⁴⁸

A crítica – como acto destrutivo – dirige-se a uma ontologia que aspira a um ideal que assenta «sobre o nariz como um par de óculos»⁷⁴⁹, impondo uma visão (des)focada no que é interessante [*Interessant*], grande [*das Große*], importante [*das Wichtige*], isto é, uma ontologia cujos conceitos– essência, identidade, ser “em si mesmo”, a realidade “em si mesma”⁷⁵⁰ – procuram estabelecer uma ordem, uma “*Super-ordem*”⁷⁵¹ que oriente o conhecimento. O que está em causa é todo um discurso que significa, numa lógica de atribuição, predicativa, em que tudo o que se diz, diz-se de “algo”, tomado como a essência do pensamento e da linguagem, imutável e eterno, que, ao permanecer como paradigma a “verdade” que funda o conhecimento, é necessário apreender. A apreensão, o verbo *begreifen*, exprimirá o acto de captar as “realidades verdadeiras” platónicas – a ideia de *Justiça*, a ideia de *Belo*. Num dos seus escritos preparatórios das *Investigações Filosóficas*, referirá que «[o] uso de uma palavra como “belo” é ainda mais passível de ser mal-entendido, se olharmos à forma linguística das frases em que ocorre [...] “Belo” é um adjetivo, e por isso tendemos a dizer: “Isto tem uma certa qualidade, a de ser belo”»⁷⁵² Ou seja, por um lado, na nossa vida rodeamos-nos de coisas ou vivemos experiências que tendemos a qualificar como belas ou do âmbito do prazer – como ouvir um concerto ou tocar num dueto ou, como o exemplo na *Conferência de Ética*, dar um passeio num dia de sol –, mas, ao mesmo tempo, consideramos que a qualidade que atribuímos existe separada, como se existisse *per si*, em estado puro, e estivesse à nossa espera para qualificar a experiência ou o objecto. O

⁷⁴⁸ PU, §118. Itálico nosso.

⁷⁴⁹ *Inv. Fil.*, §103.

⁷⁵⁰ Cf. Platão, *Fedro*, 247-8, tradução e notas de Pinharanda Gomes, Guimarães Editores, 1994, p.62: «É neste lugar que as almas experimentam a alegria suprema, pois as almas a que chamamos imortais, uma vez que atingiram o zénite [...] encontram a possibilidade da contemplação das realidades verdadeiras [...] [podem] contemplar a justiça em si mesma, bem como a ciência, pois ela tem na sua frente, sob os seus olhos um saber que nada tem a ver com este que conhecemos, sujeito às modificações futuras, que se mantém sempre diversificado na diversidade dos objectos aos quais se aplica e aos quais, nesta existência damos o nome de seres. Ela é verdadeiramente a ciência que tem por objecto o ser dos seres.»

⁷⁵¹ *Inv. Fil.*, §97.

⁷⁵² *AC*, p.15.

que está subjacente é um olhar que toma as propriedades como ingredientes que se podem misturar e, como tal, destilar – colocadas à-parte: «a beleza é um ingrediente de todas as coisas belas, como o álcool o é da cerveja e do vinho, e poderíamos, por conseguinte, ter a beleza pura sem ser adulterada [*unadulterated*] por algo que seja belo.»⁷⁵³ Estamos assim perante uma distinção – e hierarquia – de ordem ontológica: entre o Belo e a coisa bela, a “obra” e a interpretação da obra.

O que vai ser destruído é esta auréola que os castelos aparentam ter, quando colocados no alto, destacados da realidade, onde, de facto, a beleza reside sem ser na forma da relação de “sujeito/predicado” e em que «a expressão propriamente dita tem um lugar quase insignificante»⁷⁵⁴: «debruçamo-nos não sobre as palavras “bom” ou “belo”, que são absolutamente incaracterísticas, normalmente sujeito e predicado (“Isto é belo”), mas sobre as ocasiões em que são proferidas [...] É o jogo em que aparece e não a forma da palavra»⁷⁵⁵. Como refere A. Janick, «[d]e facto, Wittgenstein gostava de salientar que o “belo” é a espécie de palavra, que as pessoas, que não sabem como expressar opiniões estéticas, usam frequentemente.»⁷⁵⁶

Deste modo, a destruição dos *ídolos*⁷⁵⁷ dirá respeito à destruição do que na linguagem se estabelece como generalizações ou definições, fundamentos ou paradigmas, tal como exprimem as perguntas pela “Justiça” ou pela “Beleza”. A auréola que possuem é uma ilusão:

Há uma auréola à volta do pensamento. – A sua essência, a Lógica, representa uma ordem, de facto, a ordem *a priori* do mundo, isto é, a ordem das possibilidades que têm que ser comuns ao mundo e ao pensamento. Mas parece que esta ordem tem de ser supremamente simples. [...]. Estamos sob a ilusão [*Täuschung*] de que o peculiar, o profundo, o essencial da nossa investigação, reside na tentativa de captar [*zu begreifen*] a essência incomparável da linguagem, isto é, a ordem que relaciona entre si os

⁷⁵³ *BIB*, p.17 .

⁷⁵⁴ *AC*, [I, §5], p.17.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ Cf. Allan Janik in JANICK, Allan & TOULMIN, Stephen, *Wittgenstein's Vienna*, Ivan R. Dee, Inc. Publisher, Chicago, 1996, p.26.

⁷⁵⁷ Cf. *VW*, pp.120-122: «Na filosofia, voltam sempre, continuamente, as palavras “sentido”, “linguagem”, “mundo”, etc. É muito importante, agora, perguntar: ‘Estamos aqui a lidar com palavras *excepcionais* [*ausgezeichneten*]?’ [...] Poderíamos dizer: não há tal coisa como o problema da filosofia, mas apenas problemas da filosofia, i.e., confusões linguísticas que eu posso esclarecer. A filosofia não é destruída pela observação que tira do seu trono as palavras “linguagem”, “sentido”, “mundo”, etc, antes a observação é ela própria uma observação filosófica [...]. A filosofia recebe o seu *pathos* do *pathos* das proposições que destrói. Derruba ídolos e é a importância destes ídolos que lhe dá a sua importância.»

conceitos de proposição, palavra, inferência, verdade, experiência, etc. [...]»⁷⁵⁸

Num dos escritos, em 1931, das *Vermischte Bemerkungen*, a crítica às *Ideias* platônicas, como *Luftgebäude*, é exposta, pondo em relevo as questões filosóficas do “idêntico”, “verdadeiro”, “falso”, “possível” como questões que estão mal colocadas e que necessitam de ser dissolvidas:

Continua-se a ouvir continuamente a observação de que não há avanços na filosofia, que nos ocupamos como os mesmos problemas que ocupavam os Gregos. [...] Mas isso é porque a nossa linguagem permanece a mesma e continuamente nos instiga a fazermos as mesmas perguntas. Enquanto houver o verbo “ser” que parece funcionar como “comer” e “beber”, enquanto houver os adjetivos “idêntico”, “verdadeiro”, “falso”, “possível”, enquanto houver um fluxo do tempo [...] os homens serão continuamente impelidos para as mesmas dificuldades enigmáticas [*rätselhaften Schwierigkeiten*] e fixar-se-ão em algo que nenhuma explicação poderá satisfazer. E isto, aliás, satisfaz ainda o anseio pelo supraterrenas [*Überirdischen*]⁷⁵⁹, pois enquanto se acreditar que se pode ver “os limites do entendimento humano”, crê-se que, naturalmente, se pode ver para além desses limites.⁷⁶⁰

O *Transcendent* que se coloca acima de todas as coisas, no “lugar do zénite”, constitui uma miragem, exprimindo assim a ilusão, pretensão platônica, que Wittgenstein já denunciava no *Tractatus*. Num segundo tempo, irá criticar o *Tractatus*, e a sua pretensão de um *a priori* como condição de sentido. No *Tractatus*, embora a linguagem tivesse sido retirada do uso metafísico em que estava enrodilhada, a sua condição de possibilidade foi colocada num plano transcendental, com consequências pesadas para a expressão do que diz respeito ao humano e ao seu quotidiano: os actos éticos e sentimentais, como a visão de um quadro, a audição de um *Nocturno*, o gesto de embalar. Ora, como diz Bouveresse: «A solução do problema filosófico (a

⁷⁵⁸ *Inv. Fil.*, §97.

⁷⁵⁹ *Transcendenten* na versão b.

Lembremos aqui o “Prefácio” do *Tractatus* onde ainda se procurava traçar os limites do pensamento: «O livro também desenhará a linha da fronteira do pensamento ou melhor ainda – não do pensamento que deveríamos ser capazes de pensar mas da expressão do pensamento, uma vez que para desenhar a linha da fronteira do pensamento deveríamos ser capazes de pensar ambos os lados desta linha (deveríamos ser capazes de pensar aquilo que não se deixa ser pensado).» Cf. *TLP*, «Prefácio», p.27.

⁷⁶⁰ *VB*, [MS 111 133:24.8.1931], p.22. Sublinhados de Wittgenstein.

impossibilidade de formular proposições filosóficas em geral) consiste realmente em reconduzir as palavras do seu ser metafísico ao seu uso comum e não substituir um uso metafísico por um outro igualmente metafísico mais prometedor.»⁷⁶¹

Neste sentido, estará em causa a crítica à forma lógica como essência da linguagem, crítica essa que assume um duplo aspecto: por um lado, a linguagem, entendida como um espelhamento, constituía-se como um conhecimento objectivo do mundo, pois o que é dado a ver é a representação do mundo, de uma determinada situação num *quadro*, numa *figura*, numa *Bild*, como já esclarecemos. Ora esta representação tem como condição de objectividade um *a priori* prévio à descrição da realidade empírica, e não revelado por esta, como elucidará nas *Investigações Filosóficas*:

Quanto mais exactamente consideramos a linguagem real, mais forte se torna o conflito entre ela e a nossa experiência. (A pureza cristalina da Lógica não se me revelou na experiência, era antes uma exigência). O conflito torna-se insuportável; a exigência corre o risco de se tornar vazia. – Aqui o gelo está polido, falta o atrito, e assim, em certo sentido, as condições são ideais; mas, exactamente por isso, também não podemos andar. Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito. Regressar à terra áspera.⁷⁶²

A pureza cristalina da Lógica ao não se revelar na experiência, por ser uma condição, conduziu inevitavelmente a colocar entre parênteses o que é variável e diferente, o múltiplo que reveste a concretude dos factos. A armação de ferro a que a figuração objectivante obrigava – correspondência entre os factos do mundo e as proposições que são figuras que representam os factos do mundo – não permitia à linguagem, na descrição que efectua da experiência quotidiana, a “terra áspera” onde existe o atrito, arestas que saem fora dos pontos da régua, os gestos éticos e estéticos, dissonâncias musicais⁷⁶³. Na crítica à generalidade – à forma geral da proposição como

⁷⁶¹ Jacques Bouveresse, “Preface”, in AAVV, Wittgenstein, *Dernières Pensées. Actes du colloque Collège de France Mai 2001*, Jacques Bouveresse, Sandra Laugier, Jean-Jacques Rosat (Eds.). Ed. Agone, 2002, p.23.

⁷⁶² *Inv. Fil.*, §107.

⁷⁶³ Como é, por exemplo, o caso das dissonâncias schoenberguianas e da linguagem dodecafónica, por exemplo. De realçar, que Schoenberg efectuará uma crítica similar à linguagem tonal ao criticar a função que a tonalidade desempenha, pois, como centro unificador, oblitera os efeitos dos elementos dissonantes: «Desde o princípio que as tonalidades maiores e menores foram intercaladas por elementos não-diatónicos tendendo a formar uma oposição à tónica fundamental e, logo, a obrigar a aplicação de meios poderosos de forma a confirmar a tonalidade, paralisando os efeitos excêntricos.» Cf. Schoenberg 2014 - *Style and Idea*, op. cit., p.277. Recordemos que para Schenker, as leis naturais

essência da linguagem – é também a filosofia, como uma ontologia, que é problematizada. É na *Philosophische Grammatik* que coloca a questão:

Mas se, então, o conceito geral de linguagem [*allgemein Begriff*] se dissolve [*zerfließt*], por assim dizer, não se dissolve também a filosofia? Não, a tarefa da filosofia, não é fundar uma nova linguagem ideal, antes esclarecer [*zu klären*] o modo de expressão e de utilização da linguagem [*Sprachgebrauch*] na nossa linguagem – a existente [*der bestehenden*]. O seu objectivo [*Zweck*] é remover as incompreensões peculiares; e não, por exemplo, criar pela primeira vez uma verdadeira compreensão.⁷⁶⁴

Não se trata, portanto, de fundar ainda um novo sistema filosófico, uma nova teoria, uma nova compreensão do *Ser*: nenhuma ontologia se apresenta no pensamento de Wittgenstein e, de facto, apoiando-nos nas palavras de Antonia Soulez: «[a] filosofia pode ser anti-ontológica e permanecer um método activo de pensamento e de descrição»⁷⁶⁵.

Os filósofos vêem o método da ciência⁷⁶⁶ diante dos seus olhos constantemente e são tentados, irresistivelmente, a fazer e a responder a perguntas, do mesmo modo que a ciência. Esta inclinação é a verdadeira fonte da metafísica, e leva o filósofo à total obscuridade. Quero aqui dizer que a nossa tarefa nunca poderá ser a de reduzir uma coisa a uma outra coisa qualquer, ou de explicar o que quer que seja. A filosofia é, realmente, “puramente descritiva”.⁷⁶⁷

Na esteira de Soulez, a anti-ontologia da filosofia wittgensteiniana, que é uma crítica, de facto, à metafísica científica em particular, diz respeito a esta inversão que precisamente uma investigação gramatical opera pela clarificação dos nossos próprios

(tal como em Hanslick) serão enunciadas como as leis da consonância e da dissonância, o arquétipo a que obedece a estrutura lógica da peça musical: «Consonância é a única lei de tudo o que é harmónico, vertical, e pertence à natureza. A dissonância pertence à voz principal, a horizontal, e consequentemente é Arte. Consonância vive na tríade, dissonância no movimento de passagem [*im Durchgang*].» in Schenker2005 - *Der Tonwille, Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, Volume II, *op. cit.*, p. 3. Ora, é exactamente esta lógica musical, a da linguagem tonal, que será objecto de uma inversão – de um descentramento no dodecafonismo schoenberguiano, preservando, no entanto a noção de estrutura lógica (agora aplicada à série dos doze sons). É neste descentramento – da tónica às tónicas – que o paralelismo com pensamento wittgensteiniano, com a noção de jogos de linguagem, pode ser afirmado.

⁷⁶⁴ *WA - PB*, §72.

⁷⁶⁵ Soulez2005 - «Comparer les concepts», in *Cadernos de Filosofia. Vol. 16, op. cit.*, p.52.

⁷⁶⁶ *BLB*, p.18: «Quero dizer, o método de reduzir a explicação dos fenómenos naturais ao menor número possível de leis naturais primitivas; e, na matemática, unificando o tratamento dos diferentes tópicos através do uso de uma generalização.»

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

conceitos, da sua utilização, do que implica o seu uso e as consequências da sua aplicação. Os conceitos, quando tomados como propriedades das coisas – como o conceito de identidade ao operar na determinação de *obra musical* –, encerram uma mitologia que impede a compreensão do que está “diante dos olhos”. Trata-se, portanto, de retirar de um pedestal as palavras *excepcionais* [*ausgezeichneten*]: “sentido”, “linguagem”, “mundo” “obra”. Mas também tirar do pedestal os adjectivos, no exemplo, o belo que, como paradigmas, enformam os critérios avaliativos da estética:

É notável que na vida real, quando são feitos juízos estéticos, os adjectivos estéticos como “belo”, “ótimo”, etc., não desempenhem praticamente nenhum papel. Usamos adjectivos estéticos numa observação sobre música? Dizemos: “olha para esta transição”, ou “A passagem aqui é incoerente” [...] As palavras que empregamos são mais parecidas com “certo” ou “correcto” (tais como estas palavras são usadas no discurso corrente) do que com “belo” ou “lindo”.⁷⁶⁸

O carácter destrutivo, que irá revestir a actividade de clarificação do terreno da linguagem, conduzirá a investigação da linguagem no seu uso quotidiano, no “discurso corrente”: será já não o uno, mas as formas múltiplas de um dizer o diverso de uma «linguagem um pouco grosseira, material»⁷⁶⁹, já não o isomorfismo entre o facto e a proposição, mas a observação «[do] isto ou [do] aquilo da ocorrência factual, dos casos do quotidiano»⁷⁷⁰. É justamente a concretude que estará em evidência na investigação gramatical da sua filosofia posterior, e que constituirá o “chão comum” que permitirá à linguagem tudo exprimir. O *atrito* de que fala Wittgenstein diz respeito às experiências vivificadoras que implicam dissonâncias, acordes “que não funcionam”, *outros sons, outras linguagens*⁷⁷¹. Daí «regressar à terra áspera» das práticas humanas, diferentes nas suas múltiplas formas e diferenciadoras, provocadoras por isso de contradições, dúvidas, propiciadoras de visões díspares e de múltiplos aspectos que não se deixam domesticar. O que a forma lógica implicava era, pois, um *limar das arestas*, isto é, um

⁷⁶⁸ AC, [I, §8], p.18.

⁷⁶⁹ *Inv. Fil.*, §120: «[...] É esta linguagem um pouco grosseira, material, para exprimir aquilo que queremos dizer? *E como é que se constrói uma outra?* – E como é notável podermos de todo fazer alguma coisa com a que temos!». [trad. mod.].

⁷⁷⁰ *Ibidem*, §89.

⁷⁷¹ Cunho aqui o termo da obra de Mário Vieira de Carvalho, *Estes Sons, Esta Linguagem*. Cf. CARVALHO, Mário Vieira, *Estes Sons, Esta Linguagem*, Ed. Estampa, Lisboa, 1978.

reducionismo⁷⁷² e uma uniformização da multiplicidade do mundo. A *aura* de que se revestia, como possibilidade de sentido da proposição, conduzia a uma mudez da expressividade do facto, reconduzido a um modelo – a forma geral da proposição – com os limites previamente estabelecidos. A crítica em relação à lógica dirige-se, assim, ao seu carácter como fundamento («Porque a Lógica parecia ter uma profundidade peculiar, um significado universal. Parecia estar no fundo de todas as ciências. – A Lógica investiga, assim, a essência de todas as coisas.»⁷⁷³), tendo como exigência a compreensão de que temos de fazer o mais difícil: olhar para os factos, para o que nos cerca e nos envolve, e restituir o carácter de expressividade do *isto* ou do *aquilo* (e não apenas anunciá-lo como um facto do mundo), da *nuance* do céu azul, da nota de passagem esquecida por Schenker, da frase musical *acentuada desta maneira*⁷⁷⁴: «para a nossa investigação é muito mais essencial não querer aprender com ela nada de *novo*. O que queremos *compreender* está já diante dos nossos olhos».⁷⁷⁵

Como refere Maria Filomena Molder:

Durante os anos posteriores, a partir de 1930 [...] os factos começaram a falar e alcançamos o ponto em que Wittgenstein declara: “Nada é mais difícil do que fazer justiça aos factos” (PO, pp128-129). Noutras palavras, o facto é naturalmente auto-expressivo. Qualquer esforço filosófico é fundado precisamente na não aniquilação desta auto-expressividade.⁷⁷⁶

Donde, concomitantemente, decorrendo da crítica ao essencialismo da linguagem, uma destituição da ordem do *Ser* se opera: olhar o que está diante dos olhos implicará olhar para a multiplicidade que nos rodeia, tomar a atenção ao caso particular, ao invés de tomar a generalização como fim último da investigação acerca da linguagem. Trata-se, portanto, de uma inversão da noção de conhecimento e compreensão e, portanto, da própria ordem da expressão do *Ser* – a realidade a contemplar já não é a do «belo em si [...] [a] sua essência e [as] coisas em que tem

⁷⁷² Sem esquecer que permanecia o acesso sentimental ao mundo, o sentimento do mundo como “todo unido a si-próprio”, como explicitamos na Coda da Parte II.

⁷⁷³ *Inv. Fil.*, §89.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, §534.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, §89.

⁷⁷⁶ Cf., Maria Filomena Molder, “Cries, False Substitutes and Expressions in Image” in AAVV2010 - *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*, op. cit., p.42.

participação, e sabe que as coisas não se identificam com ele, nem ele com as coisas»⁷⁷⁷. Esta realidade transmuta-se em aparência, e uma pessoa assim parece viver num “*Luftgebäude*”.

Na passagem do *Ser aos seres*, na esteira de Soulez⁷⁷⁸, é o próprio fenómeno de interpretação musical que ganhará uma explicitação luminosa.

Vejamus com mais atenção esta passagem que nos permitirá esclarecer várias questões já adiantadas: primeiramente na transmutação da esfera do verbo *begreifen* no verbo *spielen* estará em questão a noção de jogo de linguagem e a crítica a um *Bedeutungskörper* (corpo de significação) no qual os conceitos adquirem forma de perguntas⁷⁷⁹, indiciando algo a procurar, num desvelamento do que está escondido, no “zénite” platónico, ou na alma, como proclamará Platão⁷⁸⁰. Num segundo momento, tomaremos entre mãos a problematização da noção de obra musical, a relação entre partitura e interpretação, a partir da noção de jogo de linguagem.

Detenhamo-nos no primeiro passo.

A crítica ao essencialismo tem como alvo a ideia da existência de um fundamento – como uma ideia geral – da linguagem: o fundamento, como um corpo de significação que residiria por detrás da palavra, orientando a sua significação e, logo, o seu uso. É no *Blue Book* que Wittgenstein enuncia esta concepção, agora já numa crítica à fotografia composta de Galton:

⁷⁷⁷ Platão, *República*, *op. cit.*, [476d]: «Ora pois! Aquele que [...] entende que existe o belo em si e é capaz de o contemplar, na sua essência e nas coisas em que tem participação, e sabe que as coisas não se identificam com ele, nem ele com as coisas – uma pessoa assim parece-te viver em sonho ou na realidade? – Claro que na realidade. Por conseguinte, diríamos com razão que o pensamento deste homem era conhecimento, visto que sabe, ao passo que o do outro era opinião, visto que se funda nas aparências?.» Encontramos neste passo a noção metafísica de essência ou ideia [*eidos* – *είδος*]: o *είδος*, «forma» ou «ideia» é, em Platão, uma entidade transcendente ao mundo sensível operando como modelo deste. O conhecimento das coisas – do sensível – implica as operações de discernimento, separabilidade, ou seja, uma definição dos seus contornos, dos seus limites, de molde a se poder contemplar o *είδος*.

⁷⁷⁸ Cf. Soulez2016 - *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophe ? - En réponse à Alain Badiou*, *op. cit.*, p. 12: « [q]ue este destronamento ulterior possa consistir numa reavaliação do ser com um “e” minúsculo não o interessa [a Badiou]. (...) [Badiou] não percebe [...] a promessa de uma passagem, que eu chamo “do Ser ao ser”».

⁷⁷⁹ Cf. Platão, *República*, *op. cit.*, [472c]: «Logo, foi para termos um paradigma [...] que indagámos o que era a justiça e o que era um homem perfeitamente justo [...]».

⁷⁸⁰ De facto, em Platão a pergunta pressupõe o conhecimento: é porque se sabe o que é a justiça que se pode fazer a pergunta, isto é, há um saber prévio que permite perguntar e compreender o que se pergunta. A procura do Ser da justiça, de uma essência, a sua tematização, é que se torna fonte de aporias, para Wittgenstein.

[S]entimo-nos inclinados a pensar que a ideia geral de uma folha é algo semelhante a uma imagem visual, mas uma imagem que apenas contém o que é comum a todas as folhas (a fotografia composta de Galton). Isto [...] está relacionado com a ideia de que a significação de uma palavra é uma imagem, ou alguma coisa correlacionados com a palavra [...].⁷⁸¹ Em vez de “uma ânsia de generalidade” [*“craving for generality”*], poderia também ter dito “a atitude de desprezo para com o caso particular”.⁷⁸²

Esta crítica tem como primeiro alvo a concepção da palavra como uma definição ostensiva, ou seja a palavra no seu laço com a realidade, identificando a significação da palavra com o *portador* da palavra. Tal concepção tem como raiz uma concepção ostensiva da linguagem, em que um “nome designa um objecto simples”⁷⁸³. É desta forma que refere:

Comecemos por discutir o ponto deste argumento: que uma palavra não tem significação, se nada lhe corresponde.— É importante verificar que a palavra “significação”[*Bedeutung*] é usada ilegítimamente, quando com ela se designa a coisa que “corresponde” à palavra. Isto é confundir a significação de um nome com o *portador* do nome. Quando o Senhor N.N. morre, diz-se que morre o portador do nome, não se diz que morre a significação do nome.[...]⁷⁸⁴

O que a crítica à concepção ostensiva da linguagem coloca em questão é a noção de uma condição sempiterna do pensamento e da linguagem a que se tivesse de recorrer ou de procurar – assim, a noção de obra musical – como significação constituída, como um absoluto, da qual decorressem as interpretações. Como se, ao darmos o nome às coisas, já estivesse pressuposta e englobada uma significação unívoca, completamente determinada. A significação assim pensada assemelha-se a etiquetas penduradas, pois, como diz, «designar uma coisa é pendurar-lhe uma etiqueta.»⁷⁸⁵. Ora, como mostra Wittgenstein, este é apenas um dos jogos de linguagem que podemos fazer: «[de] facto, somos educados, adestrados, a perguntar: “Como é que isto se chama?” – ao que se segue a atribuição do nome.»⁷⁸⁶

⁷⁸¹ *BIB*, p.17.

⁷⁸² *Ibidem*, p.18.

⁷⁸³ *Inv. Fil.*, §39.

⁷⁸⁴ *Ibidem.*, §40; [trad.mod].

⁷⁸⁵ *Inv. Fil.*, §15.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, §27.

O QUE É a significação [*meaning*] de uma palavra? [...] As questões “O que é o comprimento?”, “O que é a significação [*meaning*]?”, “O que é o número um?” etc, causam-nos uma câibra mental [*mental cramp*]. Sentimos que não podemos apontar para nada para lhes responder e, contudo, deveríamos apontar para algo. (Enfrentamos uma das grandes fontes da desorientação filosófica: um substantivo faz-nos procurar uma coisa que lhe corresponda.)⁷⁸⁷

Encontramos nestes escritos, como fonte dos problemas filosóficos, o constrangimento que sentimos quando procuramos algo, uma coisa, que corresponda à palavra, como significado exacto e substancial. A atenção vira-se para essa coisa estranha que, como uma sombra, acompanha a palavra, numa associação inexorável e intrinsecamente ligada à função designativa da linguagem (como sua única ou principal função⁷⁸⁸). Esta sombra, projecção, que acompanha a palavra, exprime o que Pierre Hadot refere como «a tendência [que têm os filósofos] de se representar a linguagem como uma actividade que consiste em nomear ou designar objectos, em traduzir pensamentos»⁷⁸⁹. De facto, o inexplicito, que agiria como fundamento da linguagem, ao ser inatingível (porque “forma final”, a noção platónica de um *eidos* do qual a palavra participa) tem levado o filósofo a procurar explicações e justificações que se tornam fonte de aporias.

É no *Blue Book*⁷⁹⁰ que Wittgenstein se refere à linguagem como jogo, forma

⁷⁸⁷ *BIB*, p.1. Maiúsculas de Wittgenstein.

⁷⁸⁸ A crítica a esta noção da linguagem como linguagem ostensiva [a concepção agostiniana da linguagem] abre as *Investigações Filosóficas*, e é desenvolvida, nomeadamente nos §§1-9. Reparemos no §1: «Nestas palavras [de St Agostinho, *Confissões*, I, 8] encontramos, parece-me, uma certa essência da linguagem humana, nomeadamente a seguinte: as palavras da linguagem designam objectos. – As frases são concatenações de tais designações. – Nesta imagem da linguagem encontramos também as raízes da seguinte ideia: cada palavra tem uma significação. Esta significação está em relação com a palavra. É o objecto que a palavra representa.»; [trad. mod.]. É preciso, no entanto, esclarecer, que a linguagem ostensiva é também um dos “incalculáveis” jogos de linguagem e, como tal, a crítica a Stº Agostinho por Wittgenstein não o suprime: coloca apenas em evidência, «um caso de uso das palavras» [*BIB*, p.17], que também referirá como um caso particular de “operar com signos” [*operating with signs (Ibidem*, p.16)] sendo, portanto, um jogo entre os outros jogos da linguagem.

⁷⁸⁹ HADOT, Pierre, *La Philosophie comme manière de vivre*, Jean-Paul Enthoven (Ed.), Albin Michel, 2001, p.213.

⁷⁹⁰ *BIB*, p.17, p.47: «De futuro, irei atrair muitas vezes a vossa atenção, para aquilo a que irei chamar de jogos de linguagem. Estes são maneiras mais simples de usar signos do que as da nossa linguagem altamente complicada de todos os dias. Os jogos de linguagem são as formas de linguagem com que a criança começa a fazer uso das palavras.[...]. Quando olhamos para estas formas simples de linguagem, a névoa mental que parece encobrir o uso habitual da linguagem, desaparece.» [trad. mod.]. No *Brown Book* referir-se-á como o ensino ostensivo de palavras: «A criança aprende a linguagem a partir dos adultos ao ser treinada no seu uso. [...] É feito [o treino] através de exemplos, recompensas, punições, e outros exemplos semelhantes. Parte deste treino consiste em apontar para

primitiva de aprendizagem das palavras pelas crianças. É, assim, no exame destas formas simples e primitivas que o entrelaçamento entre as palavras e as actividades se dá a ver: como quando a criança começa a falar e exclama – “Uma delícia!”, ao provar, pela primeira vez o “arroz-doce” da avó no Natal, aprendendo a aplicação da palavra⁷⁹¹. Nas *Investigações Filosóficas* o jogo de linguagem terá a seguinte apresentação:

Também podemos conceber que todo o processo do uso de palavras [...] seja um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem a sua língua materna [*Muttersprache*]. A estes jogos quero chamar “jogos de linguagem” [*“Sprachspiele”*] e falarei por vezes de uma linguagem primitiva [*primitive Sprache*] como sendo um jogo de linguagem. [...] Chamarei também ao todo formado pela linguagem com as actividades [*Tätigkeiten*] com as quais está entretida o “jogo de linguagem”.⁷⁹²

Como aprende a criança esta relação entre os termos *delícia* – *doce* – *avó* – *Natal*? A resposta a esta pergunta tem uma apresentação nas *Investigações Filosóficas*: «O que é que indicam [*bezeichnen*] as palavras desta linguagem? Como é que se há-de mostrar o que indicam, a não ser pelo modo como são usadas? [...]»⁷⁹³ O que implica uma compreensão que decorre não da aplicação de etiquetas às palavras, mas de um uso efectivo na prática quotidiana.

A tese discutida na definição ostensiva diz respeito à noção de objectos simples, como últimos e indestrutíveis e que no *Theeteto* assume o nome de proto-elementos, para os quais não há explicação: «porque tudo o que existe em e por si só pode ser *designado* com nomes.»⁷⁹⁴. Ora, é esta noção do *em si* e *por si* – como um proto-elemento – que a partitura como *obra constituída* vai buscar pelo elemento de notação fixada (e, donde a singularidade de G. Gould ao aduzir o elemento de improvisação às

[algo], dirigir a atenção da criança para isso e pronunciar uma palavra. Chamarei a este modo de proceder, ensino ostensivo de palavras.»Cf. *BrB*, p.77.

⁷⁹¹ Adiantemo-nos um pouco aqui, anotando que a palavra “primitiva” aplicada ao “jogo de linguagem” não alude a um modo incipiente, mas antes a um modo pré-linguístico, de reacções – como as da criança – que constituem interjeições, gestos, como modos de pensamento. São estes modos matriciais que se impõem “sem exigirem justificações” que terão também a sua pregnância no jogo musical. *Vide BPP*, II, §916 e §453: «[...] O jogo da linguagem primitivo que nós originalmente aprendemos não necessita de justificação e as falsas tentativas de justificação, que nos impõem, necessitam ser rejeitadas.» Cf. também nas *Inv. Fil.*, §130:« Os nossos simples e claros jogos de linguagem não são estudos preliminares para uma regulamentação futura da linguagem.». Desenvolveremos este aspecto num próximo passo (Capítulo 3 desta Parte).

⁷⁹² *Inv. Fil.*, §7.

⁷⁹³ *Ibidem*, §10.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, §46. Citação do *Theeteto* por Wittgenstein.

sonatas de Mozartstituindo assim este *em si e por si*)⁷⁹⁵. A palavra *Pappillons*, «com ela designa-se [*benennt*] um elemento [a partitura de Schumann, por exemplo, acrescentamos nós] – mas, justamente por isso seria estranho que um elemento só possa ser designado. Designar e descrever não estão no *mesmo* plano: designar é uma preparação para descrever.»⁷⁹⁶ Pois designar ainda não diz nada sobre o objecto: ao apontarmos para a partitura de Schumann, para os *Pappillons*, estamos a dirigir a atenção – ou então, não poderíamos dizer que é de Schumann –, mas, «designar ainda não é um lance no jogo de linguagem [...] Poder-se-ia dizer com a designação de uma coisa ainda não se fez *nada*. Fora do jogo ela não tem *nome*.»⁷⁹⁷ A palavra – a partitura – não tem uma *significação*, que possa ser captada – *begreitet* –, porque o seu sentido constitui-se dentro de um contexto, o da proposição. Como compreende Scruton, «seria estranho deixar que a notação ditasse a natureza da própria coisa». É a partir destes pressupostos que voltamos a tomar entre mãos a questão da *obra* musical, isto é, a relação entre partitura e interpretação, o nosso segundo momento desta tematização da noção de *Sprachspiel*.

A problematidade desta relação⁷⁹⁸ toma formas que mostram, de uma forma emblemática, a extensão da aporia: num primeiro momento, a própria raiz de concepção platónica de obra que toma a interpretação como uma reprodução do mesmo: vimos⁷⁹⁹ como a partitura é entendida como uma essência (obra como *tipo* e a interpretação como uma das suas instanciações), numa concepção goodmaniana⁸⁰⁰, versão actualizada das correntes platónicas. Para Goodman, a realidade da obra musical consubstancia-se na partitura à qual o intérprete se reportaria, *ipsis noten*, numa mesmidade, que o conceito de representação estrita implica.

O conceito de identidade da obra musical está estreitamente ligado ao ideal de execução perfeita de uma partitura e em conformidade com o que nela está inscrito,

⁷⁹⁵ Como daremos conta num passo adiante. *Vide* Capítulo 2 desta Parte.

⁷⁹⁶ *Inv. Fil.*, §49.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ Como uma das *rätselhaften Schwierigkeiten* sublinhadas por Wittgenstein, de que se falou em páginas anteriores.

⁷⁹⁹ *Vide* Parte I, nomeadamente o Capítulo 4.

⁸⁰⁰ Cf. Goodman2006 - *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, op. cit., p.151: «As partituras e as execuções têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções[...]» *Vide a elucidação já efectuada na Parte I, Capítulo 4*, p. 68 e ss.

como o pensamento e intenções do compositor, que obedecem a um estilo de época. Na prática da música clássica, o ideal de conformidade a um ideal adquire uma predominância desde o classicismo, observando-se com uma maior relevância na cisão operada entre compositor e intérprete. Como refere Lydia Goehr:

[A] conformidade perfeita é um ideal em que nos empenhamos na execução da música clássica. É um ideal de avaliação primordial e de importância estética em que os intérpretes se empenham para produzir expressões perfeitas das obras. Este ideal é um ideal por causa de certas crenças estéticas sobre o que são as obras de arte musicais e o que as execuções devem ser. [...] O que nós compreendemos hoje ser uma perfeita conformidade não foi sempre um ideal e pode não o ser no futuro.⁸⁰¹

Ora, este aspecto dirá respeito ao paradoxo da criação constante de obras musicais, diferentes, em que o conceito de identidade é desafiado, pois, como refere Wittgenstein, «se um conceito depende de um padrão de vida [*Lebensmuster*], então nele deve-se encontrar alguma indefinição [*Unbestimmtheit*]».⁸⁰²

Ora, a natureza da obra musical é afectada por uma “indigência intrínseca” tal como nota bem Fernando Gil. Tomemos entre mãos as suas palavras:

[A] música acha-se afectada por uma indigência e uma precariedade intrínsecas. Primeiro, porque, precisamente, requer ser executada, e isso singulariza-a absolutamente. Ao contrário das artes da linguagem, da vista, do tacto, da matéria, não se materializa em obras que se manifestam por si mesmas – o quadro, o poema, a estátua, o edifício. Mesmo depois de ser registada em partituras. É admirável que, para a música nascer, a partitura se exponha a dever de ser recriada, de cada vez (também por esta razão a música se reporta ao tempo), num modo que é diferente do acto de ler ou de olhar. Estes equivalem à escuta, não à interpretação, que medeia entre criação e escuta; e se no executante, interpretação e escuta se produzem em simultâneo, elas não se confundem.⁸⁰³

[...] [Só] um [dos grandes cantores] me dá o ciclo como o entendo. Melhor dito: como o entendo depois de Dietrich Fischer-Dieskau – trata-se dele acompanhado por

⁸⁰¹ Goehr 2007 - *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, op. cit., p.99.

⁸⁰² *BPP*, II, §652.

⁸⁰³ Fernando Gil, «Exemplos Musicais» in *CARVALHO, Mário Vieira & GIL, Fernando. A Quatro Mãos - Schumann, Eichendorff e Outras Notas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2005, p.15.

Christoph Eschenbach [...] – me ter revelado o *Liedrekreis* do qual já conhecia outras versões [...] (significa isto que, no limbo das partituras, muitas obras esperam por uma oportunidade para vir a existir?). Mas é uma ilusão retrospectiva dizer “Schumann como o entendo”, como se não houvesse esta interpretação de Dietrich Fischer-Dieskau. Entendo o *Liedrekreis* graças a ele!⁸⁰⁴

As palavras admiráveis de Fernando Gil implicam uma demora:

As partituras existem num *limbo*, o círculo onde Dante colocou as chamadas “Artes Liberais”⁸⁰⁵, personagens e poetas, os Antigos: Electra, Heitor, Eneias, Platão e Sócrates. Neste círculo não há ainda dor e sofrimento, há suspiros, há a espera, que não terá preenchimento. As partituras que, tais como as almas que na *Divina Comédia* aspiram ao Céu, esperam pela sua realização sonora. A partitura aguarda assim a sua criação, a sua execução para poder vir-a-ser *obra*. A indigência que afecta a música é da ordem do *ser e*, como tal, a sua imaterialidade⁸⁰⁶ – a ausência de *ser* – implicará que a concepção de sentido não esteja constituída e, ainda mais, que este sentido esteja em permanente produção (isto é, mesmo que se conheça a obra, como refere Fernando Gil, ela só se revela numa determinada interpretação, pondo assim em relevo que o problema da compreensão estética não se coloca ao nível cognitivo). Por sua vez, a interpretação de D. Fischer-Dieskau, constitui a obra na esfera da comparação em que cada interpretação dos “grandes cantores” se constitui como uma versão – como outro suspiro escutado. A singularização – como o que resolve a “indigência” – efectuada pelo intérprete comporta, portanto, um sentido que constitui a obra e que age “retrospectivamente”, dá-se como razão, como caminho. A obra – o ciclo de canções de Schumann – é revelada, sai do seu limbo, isto é, manifesta o seu sentido, após a interpretação de D. Fischer-Dieskau. O *Liedrekreis* é compreendido a partir desta interpretação, deste *singular*. A partitura não tem por isso um corpo de sentido a operar – como um prévio adquirido –, a saber, conjunto de indicações que um intérprete mais ou menos experiente decifraria. Se a alma suspira para ser ouvida no limbo de Dante é porque tem muita coisa para ser ouvida.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p.15.

⁸⁰⁵ As “Artes Liberais” que se compunham do *Trivium* – Lógica, Gramática e Retórica – e do *Quadrivium* onde se encontra a música: Aritmética, Astronomia, Geometria e Música.

⁸⁰⁶ *BLB*, p.4: «[...] aquilo que deve ser adicionado aos signos inertes de forma a se obter uma proposição viva é algo de imaterial [*immaterial*], com propriedades diferentes das dos simples signos. Mas se tivéssemos de nomear o que é a vida do signo [*the life of signs*], teríamos de dizer que é o seu uso.» . A noção de uso tomaremos entre mãos num passo adiante.

O que se coloca, de imediato, em evidência é o paradoxo – que não é problemático – de ser o mesmo conteúdo em todas as interpretações já efectuadas deste ciclo de canções de Schumann, remetendo-nos, assim, para o que Hanslick definiu, e de um modo definitivo, como «formas sonoras em movimento». Mas estas *formas sonoras* precisam de de uma interpretação que as crie e, logo, abrem para a possibilidade de várias interpretações diferentes em que cada intérprete – dada a sua singularidade – se diferencia de um outro intérprete/outra interpretação, operando-se, assim, um salto que vai do «numericamente idêntico com o que ouvimos no outro, mas diferente qualitativamente».⁸⁰⁷ Por conseguinte, a escuta de interpretações diferentes permite-nos perceber que estas «formas sonoras em movimento» constituem não precisamente *obras* diferentes antes *destroem* a própria noção de obra, como um absoluto, como um paradigma.

Donde, e de forma segunda apropriando-nos da linha de pensamento de Fernando Gil, a falta intrínseca de *Ser*, ao constituir a própria natureza da música, dissolve a noção de obra e introduz a noção de *jogo*: lembremos que linhas acima, Wittgenstein referia que com a «designação de uma coisa ainda não se fez *nada*. Fora do jogo ela não tem *nome*»⁸⁰⁸. Isto é, o *Liedrekreis* fora da sua execução ainda não fez *nada*: não produziu uma impressão, nenhuma compreensão se efectivou. É desta forma que se compreende a expressão– “Tem um jogo pianístico subtil” – e referimo-mos ao jogo de Gould, de Richter, de Sokolov ou de Trifonov. A obra perde o seu *Ser* e ganha os seus *seres*, uma multiplicidade de determinações que são expressivas, expressividade esta ligada ao uso, aplicação, donde decorre toda uma gramática – os jogos – da palavra em questão, Schumann. Ao transformar-se o *amado na cousa amada* a explicitação agora é a do Mozart, da Maria João Pires ou do *GouldBach*⁸⁰⁹.

É assim que, as *rätselhaften Schwierigkeiten* se dissolvem pela inversão, descida de um *Überirdisch* às coisas mundanas, à multiplicidade e ao mutável, índices da precariedade humana, da sua fragilidade, mas, por isso mesmo, da sua singularidade. Estamos no plano do *jogo de linguagem* e das *formas de vida*.

Verificamos então que o questionamento acerca de uma essência da linguagem

⁸⁰⁷ Scruton1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.116.

⁸⁰⁸ *Inv. Fil.*, §49.

⁸⁰⁹ Como já explicitamos em passo anterior, cunhamos o termo de Thomas Bernhard. Cf. Thomas Bernhard, *O Náufrago*, op.cit., p.72.

operada por Wittgenstein é fértil para a compreensão da noção de obra musical, à qual não assiste nenhum paradigma, ao mesmo tempo que podemos justificar a matriz musical na noção de *jogo de linguagem*, no pensamento wittgensteiniano. É nossa convicção que é à prática interpretativa musical que Wittgenstein irá beber, permitindo o rompimento do silêncio e do mito de uma indizibilidade da linguagem: a repetição musical (da frase como das múltiplas interpretações da peça musical) rompe com uma substancialização – como uma essência, definição, como a versão “paradigma” – em que o *corpo de significação* tem um carácter teórico antecipatório, que age na linguagem do mesmo modo que o conhecimento de um solfejo, como se uma teoria musical, pudesse «“legislar sobre os sons antes de estes puderem ser entendidos” diz Cage. [...] [o] solfejo [como] uma espécie de teoria musical dos elementos, [pois que] uma semântica fundada sobre os elementos dá segurança.»⁸¹⁰

Na investigação gramatical, a noção de “possibilidade” perde o seu esteio como condição *a priori* de sentido: a possibilidade diz respeito agora às combinações que a gramática permite efectuar, sem antecipação, mas no própria prática, no uso da palavra. Como refere Hacker: «[a] significação da palavra não é um objecto de nenhuma espécie, mas é o uso da palavra, explicado pela explicação de sentido – a regra para o seu uso.»⁸¹¹.

Assim, já não está, assim, em causa uma figura – *Bild* – que desenha a estrutura da relação da palavra, da proposição, com a realidade, mas os *usos* da palavra. É aqui que a noção de possibilidade ganha um novo alento: não um carácter transcendental, não uma exigência, que a realidade não pede, mas um carácter antropológico: o jogo não apelará a uma matriz comum, mas a *elos, semelhanças de família*:

«Poder-se-ia objectar-me: [...] nunca chegaste a dizer qual é a essência do jogo de linguagem e assim da linguagem. O que é comum a todos estes processos e que os torna em linguagem»⁸¹². De facto, na noção de *Sprachspiel* – nunca definida – há uma prática de comparação incessante que assume uma rede de significados – as *parecenças de família* – num determinado contexto e uma outra quando articulados em contextos diferentes. Por isso, “banco de jardim” e “banco de areia” ; por isso o “azul esverdeado”

⁸¹⁰ Soulez2016 - *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophe ? - En réponse à Alain Badiou*, op. cit., p.90.

⁸¹¹ HACKER, P. M. S.. *Insight and Illusion: Themes in the Philosophy of Wittgenstein*, Oxford University Press, 1986, p.116.

⁸¹² *Inv. Fil.*, §65.

mas já não o “azul-avermelhado”. E também, finalmente, o “triste e melancólico” mas não o “triste vivaz”.

Fazendo a transição para a interpretação musical, o que está em causa não é uma produção de “versões” do *Liedrekreis* de forma a poder-se constituir a apresentação de um “comum”. Como refere Fernando Gil, pode acontecer que surja a interpretação que nos faz entender o ciclo como uma primeira vez – ou como a “versão tal como eu a entendo”. O que está em causa é a própria noção de comum que é erradicada, sendo todas as interpretações aparentadas ao *Liederkreis* de Schubert. Como refere ainda no mesmo passo:

Em vez de especificar o que é comum a tudo aquilo a que chamamos linguagem, eu afirmo que todos estes fenómenos nada têm em comum, em virtude do qual nós utilizemos a mesma palavra para todos – eles são antes *aparentados* entre si de muitas maneiras. E por causa deste parentesco ou destes parentescos chamamos a todos “linguagens”.⁸¹³

Quando comparamos interpretações – do *Pappillons* ou do *Liedrekreis* – não procuramos o que têm em comum, antes o que os assemelha e que nos faz dizer que é o *Pappillons* de Schumann sem os reduzir a uma “versão da obra”, como se constituíssem a sua diferença específica, mas como obras que apresentam o mesmo rosto de família, «alguns têm o mesmo nariz, outros a mesma sobancelha»⁸¹⁴ – mais distante, mas próximo: «vemos uma rede complicada de parecenças [*Netz von Ähnlichkeiten*] que se cruzam e sobrepõem umas às outras. Parecenças grandes e pequenas [*Großen und Kleinen*]]»⁸¹⁵.

É no seu escrito *Observações sobre o Ramo Dourado de Frazer*⁸¹⁶ que Wittgenstein nos oferece um dos seus exemplos mais extensos do que é uma descrição, que já não obedece a uma condição lógica, mas a uma compreensão do que é a noção de “uso”, que implica ver o que está diante de nós numa afinidade – ponto de contacto entre o que vê e o observado:

⁸¹³ *Ibidem*, §65.

⁸¹⁴ *BlB*, p.17.

⁸¹⁵ *PU*, §66.

⁸¹⁶ Cf. *Bemerkungen über Frazers Golden Bough in PO*, pp.118-154. Este escrito é um corpo-a-corpo com a leitura do texto de Frazer sobre comunidades arcaicas, os seus gestos, os seus ritos, as suas crenças. Importa referir que Frazer nunca visitou nenhuma comunidade arcaica, nenhuma tribo, sendo as suas observações de carácter antropológico efectuadas, unicamente, a partir de descrições.

A sombra do homem, que tem a sua aparência, ou o seu reflexo, a chuva, a tempestade, as fases da lua, a alternância das estações, as semelhanças dos animais e as suas diferenças, entre eles e em relação ao homem, os fenómenos da morte, do nascimento e da vida sexual, em suma, todas as coisas que o homem, ano após ano, percebe à sua volta de múltiplos modos religados entre elas, desempenharão [*spielen wird*] um papel no seu pensamento e nas suas práticas, isso é evidente [*selbstverständlich*], e é até, precisamente, o que nós sabemos [*wissen*] e que é interessante.⁸¹⁷

Desta forma, o que toma a dianteira é, precisamente, a descrição, pois «[a] explicação, comparada à impressão que faz sobre nós aquilo que é descrito, é demasiada imprecisa»⁸¹⁸. A descrição torna-se assim a possibilidade de descoberta daquela tribo, daquela comunidade: o sentido da morte do rei na flor da idade inscreve-se na concepção de conservar a frescura da sua alma⁸¹⁹, mostrando assim como as concepções vão a par com as práticas. Ao dizer que «[a]qui, apenas podemos *descrever* e dizer: a vida humana é assim»⁸²⁰, Wittgenstein introduz o elemento estético como um elemento que une os homens uns aos outros no que Scruton refere como a *dança da simpatia*⁸²¹: a afinidade não se explica, residindo na profundidade do coração humano (ao contrário da explicação que, ao permanecer no plano das hipóteses, não acalma, não consola) permite o encontro entre isso que me impressiona – a majestade da morte daquele rei morto na flor da idade – e a minha vida, e é nesse momento que compreendo e tenho uma visão panorâmica daquela cultura. O ponto de vista, que é agora etnológico, enraizado na vida, dirá, assim, respeito aos costumes, rituais, levando em linha de conta o pano-de-fundo dos sentidos habituais a partir do qual uma comunidade fala a sua língua. É pela observação do modo como a palavra é usada, no seu âmbito quotidiano, nas saudações, nas ocasiões festivas, que inscreve a sua significação: «Em que casos diriam que corresponde ao nosso “Adeus” ou ao nosso “Como está?”»⁸²² Como refere Wittgenstein: «Quando os filósofos usam uma palavra – “saber”, “ser”, “objecto”, “eu”,

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 127-28.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁸¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 118.

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁸²¹ Scruton 1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.463: « Aquilo que me é revelado na experiência estética é revelado como inalienavelmente meu, mas também como vosso e deles e delas: como uma propriedade comum a todos os que entram na dança da simpatia.».

⁸²² *BrB*, p.39. Um finlandês, por exemplo, não tem esta última expressão no sentido em que o português a utiliza como expressão de saudação (antes, é considerada uma intrusão na vida privada, uma indelicadeza).

“proposição”, “nome” – e procuram captar a *essência* da coisa, devemo-nos sempre perguntar: na linguagem onde vive, esta palavra é de facto sempre assim usada? [...]»⁸²³. A cultura – e o contexto em que cada palavra é utilizada – inscreve-se assim como o pano-de-fundo onde aquilo que observamos adquire a sua significação, o seu sentido.

Donde a dificuldade de compreensão das anedotas inglesas, para quem não está dentro do jogo de linguagem que as sustentam, como exemplifica Wittgenstein nos *Últimos Escritos*: «“Se não tivéssemos vivenciado o significado das palavras, como poderíamos então rir com anedotas?” [cabeleireiro e escultor] – Rimos com essas anedotas e nessa medida (por exemplo) poderíamos dizer que temos a vivência do significado.»⁸²⁴

São as experiências humanas pelas quais nós já passamos, que nos permitem a vivência do significado⁸²⁵, que nos permitem perceber a palavra e, como promessa por termos vivido o seu significado, tornar a experienciá-la: – e que está presente quando uma criança dá o nome a uma boneca e a trata como filha. No jogo da cultura, os ritos, como uma exteriorização, são formas de compreensão e mostram uma cultura, uma forma de vida, *Lebensform*: «conceber uma linguagem é conceber uma forma de vida.»⁸²⁶.

Nas *Aulas e Conversas*, dá-nos um outro exemplo. «Se chegássemos a Marte e os homens fossem esferas com pauzinhos saídos, não saberíamos aquilo a que prestar atenção.»⁸²⁷ Como provavelmente, se um marciano observasse dois concertos distintos – um no Auditório da Gulbenkian outro em Paredes de Coura – poderia não compreender porque é que no primeiro, a música é escutada em silêncio e quando acaba o som, subitamente, irrompem palmas enquanto no outro é acompanhada com cantos e palmas compassadas.

No conceito de *übersichtliche Darstellung*, a inscrição na cultura – como a visão

⁸²³ *Inv. Fil.*, §116.

⁸²⁴ *UEFP*, I, §711: «A anedota inglesa: “What is the difference between a hairdresser and a sculptor? – A hair dresser curls up and dyes and a sculptor makes faces and busts”».

⁸²⁵ Guardamos para o último capítulo desta Dissertação a explicitação desta noção (*Erlebnis*) e os seus desenvolvimentos em relação à compreensão musical.

⁸²⁶ *Inv. Fil.*, §19: «É fácil conceber-se uma linguagem que só consista em ordens e comunicados no campo de batalha. – Ou uma linguagem que só consista em perguntas e em expressões para a afirmação e para a negação. E muitas outras. – E conceber uma linguagem é conceber uma forma de vida.».

⁸²⁷ *AC* [I-§6], p.17.

de um todo – separa-se da noção das condições de uma génese histórica, o que é fundamental para o pensamento filosófico de Wittgenstein, pois, como sublinhamos logo na nossa Introdução, para Wittgenstein, as questões que lhe interessam são as conceptuais & estéticas: «questões científicas podem interessar-me, mas nunca realmente me prendem. Apenas *questões conceptuais & estéticas* têm esse efeito em mim. No fundo, a resolução dos problemas científicos deixa-me indiferente; mas não as outras perguntas.»⁸²⁸ Destarte, o que está em causa é uma descrição do modo como vemos, ou seja, as «correlações», as «conexões», os «termos intermediários», «as semelhanças» entre os factos que é, sem dúvida, o modo de operar estético – comparação e descrição.

O conceito de apresentação panorâmica [*übersichtliche Darstellung*] é para nós de uma importância fundamental. Ele designa o nosso modo de apresentação, o modo como nós vemos as coisas. (Uma espécie de concepção do mundo [*Weltanschauung*] [...]) É esta visão panorâmica que nos permite compreender, isto é, precisamente, «ver as correlações [*Zusammenhänge*]». Donde a importância da descoberta dos *elos intermédios* [*Zwischengliedern*]. Mas um hipotético elo intermédio não deve em nenhum caso fazer mais do que orientar a atenção em direcção à semelhança, à conexão dos factos. Do mesmo modo que ilustramos a relação interna [*interne Beziehung*] entre a forma circular e a elipse fazendo passar progressivamente uma elipse ao estado de círculo; *não para afirmar que uma certa elipse seria, nos factos, historicamente proveniente de um círculo* (hipótese evolutiva), mas somente para afinar o nosso olhar em direcção a uma correlação formal.⁸²⁹

A visão panorâmica tem no seu âmago a noção de *forma*, visão de um todo, de molde a que no enlaçar dos aspectos – em que se parte do familiar, do que está perto⁸³⁰

⁸²⁸ VB/CV, [Ms 138 5b: 21.1.1949], p. 91.

⁸²⁹ PO, «Bemerkungen über Frazers Golden Bough», p.132.

Também nas *Investigações Filosóficas*, §122: «[...] O conceito da apresentação panorâmica [*übersichtlichen Darstellung*] tem para nós um significado [*Bedeutung*] fundamental. Ele descreve a nossa forma de apresentação [*Darstellungform*], a maneira como nós vemos as coisas. (É isto uma “visão do mundo” [*Weltanschauung*]?)» [trad. mod.].

⁸³⁰ Neste passo, tomamos entre mãos as palavras de Goethe: «Se aceites a adesão a uma forma, sob todos os aspectos, então essa coisa há-de tornar-se para ti cada vez mais viva, mais verdadeira, mais plena, finalmente, há-de tornar-se em ti próprio. Mas não te esqueças de que a toda a força humana correspondem certos limites. Quantos objectos serás tu capaz de apreender, de modo a que possam ser recriados por ti de maneira inédita? É o que eu pergunto, parte do que te é familiar e expande-te, se for possível, pelo mundo inteiro.». J. W. Goethe, "Aus Goethes Brieftasche", HA 12, pp. 27 – 28. Tradução de Maria Filomena Molder publicada no *Pensamento Morfológico de Goethe*.

– a conexão produzida constitui o seu contorno. Não se trata de um esquema causal em que se procurasse uma ligação temporal, numa regressão a uma origem comum. Trata-se do *aperçu* goethiano, apreensão rápida em que o perfil de um ser é traçado sem o esgotar ou o completar. A visão de cada “ponto intermédio” entra em conexão com outro, implicando uma atenção a cada um dos seus elementos sem nada desperdiçar. O brilho deste conceito em Wittgenstein – pedra-de-toque do seu pensamento estético – enraíza-se no conceito de *Estilo* goethiano. Vejamos a sua apresentação:

Se a arte conseguir [...] através do estudo exacto e aprofundado dos objectos, chegar finalmente mesmo a conhecer com exactidão e cada vez com maior exactidão as propriedades das coisas e o seu modo de existir, se conseguir uma visão sinóptica da série das figuras [...] então gera-se o *Estilo*, o grau supremo a que ela pode chegar. [...] o *Estilo* assenta sobre os alicerces mais profundos do conhecimento, sobre a essência das coisas, tanto quanto nos seja possível conhecê-las em figuras visíveis e tangíveis.⁸³¹

A visão panorâmica não é uma totalidade sistemática. O que a investigação gramatical procura é dar a ver, *mostrar*, os vários casos exemplificativos do modo como a linguagem funciona. O que importa é, nas palavras de Malcolm, dar a ver a «morfologia do uso de uma expressão»⁸³². É desta forma que temos uma visão da cultura vienense oitocentista. Recordemos as palavras wittgensteinianas, já citadas:

Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura. Ao descrever o jogo musical temos de descrever se as crianças dão concertos, se as mulheres ou se só os homens os fazem [Se as crianças são ensinadas por adultos que vão a concertos, etc, que as as escolas são como são, etc – R.]. Nos círculos aristocráticos de Viena as pessoas tinham [um certo] gosto, que depois penetrou nos círculos burgueses e onde as mulheres entraram para os coros.⁸³³

Temos neste exemplo a descrição de uma forma de vida de um tempo que é o do “ideal de Schumann”: A cultura – sem dúvida a de um círculo aristocrático onde as obras eram estreadas como a do quinteto de Brahms – e onde o jogo da execução musical era predominante⁸³⁴.

⁸³¹ Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 63.

⁸³² Malcolm2001 - *L. Wittgenstein. A Memoir*, op. cit., p. 43.

⁸³³ *AC*, §26.

⁸³⁴ E lembremos o lamento da substituição de uma prática musical habitual no quotidiano familiar,

A “inversão platónica” que se observa no seu pensamento diz respeito, não só a uma preponderância da imagem, mas sobretudo a uma anulação do próprio paradigma de que ela é “imagem”. À inversão platónica, na sua radicalidade segundo Soulez, não será alheia a comparação com a prática interpretativa, «pois a analogia instrumental tem a vantagem [...] de nos libertar o possível na imaginação»⁸³⁵. O gesto musical interpretativo, único e irrepetível, assume esta dimensão de *Sprachspiel*, sem modelo ao qual obedeça, sem *ser*, um *ontos* improvável e *incalculável*, o que é evidente neste passo das *Investigações Filosóficas*:

Mas quantas espécies de proposições há? [...] Há um número incontável de espécies: incontáveis espécies diferentes de aplicação daquilo a que chamamos “sinais” [*Zeichen*], “palavras”, “proposições”. E esta multiplicidade não é nada de fixo, dado de uma vez por todas; [...] A expressão jogo de linguagem deve aqui realçar o facto de que falar uma língua é uma parte de uma actividade ou de uma forma de vida.⁸³⁶

A observação “caso a caso”⁸³⁷, cada *Sprachspiel* como um caso a descrever⁸³⁸ de modo a termos uma *apresentação panorâmica* [*Die übersichtlich Darstellung*] da “paisagem do uso das nossas palavras”⁸³⁹ – eis o método pelo exemplo – conduz-nos ao fenómeno da interpretação musical, como um fenómeno exemplar do caso sem *eidos*, paradigma a obedecer. Não havendo uma *Ideia* da qual participaria a interpretação da obra – como um dos seus predicados – resta a *imagem* como um predicado para o qual não há sujeito.

A compreensão da linguagem como um *Sprachspiel* rompe com a visão acerca de uma obra musical, em que cada interpretação se constitui como um das suas

substituída ela audição de gravações de discos. *Vide* Parte I, Capítulo 4, pp.67-68.

⁸³⁵ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, *op. cit.*, p.27.

⁸³⁶ *Inv. Fil.*, §23.

⁸³⁷ Cf. *BIB*, pp19-20: «A ideia de que, para esclarecer o significado de um termo geral, tínhamos de encontrar o elemento comum a todas as suas aplicações, aprisionou a investigação filosófica; pois não só não levou a nenhum resultado, como também fez o filósofo descartar como irrelevantes os casos concretos, que por si só poderiam tê-lo ajudado a compreender o uso do termo geral.»

⁸³⁸ Aqui está também presente uma crítica de Wittgenstein às teorias semânticas da sua época, que têm uma apresentação infeliz, ligada a uma certa ideia de dicionário, em Susanne Langer: «Chamar os tons de uma escala “palavras”, a harmonia como a sua gramática, e o desenvolvimento como a sua sintaxe, é uma alegoria desnecessária, pois aos tons falta a própria coisa que distingue uma palavra de um mero vocábulo: uma conotação fixada, “um significado de dicionário”». Cf. Langer1954 - *Philosophy in a New Key*, «On Significance in Music», *op. cit.*, p.228.

⁸³⁹ *Inv. Fil.*, §122.

instanciações, dando lugar a uma visão panorâmica da obra em que cada prática interpretativa instaura um dos seus *Aspekte*⁸⁴⁰.

Agora com os jogos de linguagem a noção de obra musical como *sub specie aeterni* transmuta-se num dos seus aspectos: como diz Fernando Gil, «[o] “eterno” da arte anuncia-se a partir do *agora* evanescente da mudança de “aspecto” na percepção.»⁸⁴¹

O que Wittgenstein articula é uma incessante produção de jogos – jogos da linguagem – em relação a qualquer corpo de significação instituído. O que é inusitado no seu método comparativo é a força que as imagens assumem em relação ao modelo – não se trata de as imagens estarem em primeiro e o modelo ser segundo, numa inversão deleuziana do múltiplo e do uno. Antes, o que aqui está em causa é, justamente, a ausência de modelo no jogo de linguagem – há jogos, há produção de possibilidades, modos de dizer, de exprimir e de tocar.

Nas incalculáveis observações sobre a música que permeiam os escritos de Wittgenstein é o jogo da interpretação musical como o jogo da expressão sonora que tem uma valoração extraordinária, como podemos observar na distinção que ele efectua entre Brahms e Bruckner (também dois jogos de composição):

As composições, umas escritas a partir do piano, com uma pena, e outras compostas só a partir da audição interior devem ser realmente de espécies diferentes e provocarem diferentes espécies de impressões [*Eindrücken*]. Eu creio, com toda a certeza, que Bruckner compunha apenas com a sua audição interior, imaginando a orquestra a tocar, e Brahms com a sua pena. [...] ⁸⁴²

A ausência de um corpo teórico que agiria como uma justificação, explicação – da palavra como da peça musical – não implica uma relativização da significação, antes, uma concepção da significação como pertencendo a uma rede plástica de significados. Por conseguinte, o conceito de jogo de linguagem como conceito “aberto”, sem limites determinados, não cai, no entanto, na esfera do puro relativismo: o jogo da

⁸⁴⁰ Deter-nos-emos em relação a esta noção, de uma forma mais desenvolvida, no último capítulo desta Parte.

⁸⁴¹ Gil1998 - *Modos de Evidência*, «Entre o aspecto e o eterno , a arte», *op. cit.*, p.440.

⁸⁴² *VB/CV*, [MS153a 127v:1931]. E, como sabemos, em Brahms, para Wittgenstein, terminava a época da *Grande Cultura*. Cf. Drury1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, “Conversations with Wittgenstein”, *op. cit.*, p.112: «Com Brahms, a música chegou a um ponto final e até mesmo em Brahms eu posso começar a ouvir o som da maquinaria.».

interpretação musical não estando determinado por nenhum paradigma – destituída a *possibilidade da contemplação das realidades verdadeiras* que, no entanto, também não foi requerida – não cai, na confusão de todas terem a mesma validade. O pano-de-fundo, a paisagem, no qual se insere o jogo de linguagem, constitui a noção de “jogo de linguagem” como um conceito aberto, na concepção de Lydia Goehr:

Só podemos compreender o resultado como uso *deste* conceito se descobrirmos que ele tinha uma significativa conexão significativa com algo que constituiu um uso deste conceito no passado. De outra forma nós simplesmente negamos o seu emprego como tendo alguma coisa a haver com o conceito. Nem tudo vale. Mas isto não quer dizer que nada vale e ou que só um pouco é válido.⁸⁴³

É a uma concepção da linguagem como um conjunto de afirmações que partilham de uma mesma essência, raiz ontológica, que se dirige a crítica de Wittgenstein. Não se trata somente de ver a diversidade de formas de falar, de usos, mas de não os reduzir a uma uniformidade que aniquila a própria esfera em que ganha iluminação.

Na pergunta – *o que é uma obra musical?* – são os actos interpretativos musicais que são destituídos do seu valor e da sua riqueza, como agir humano fundamental. A queda do pedestal do que é grandioso – a entidade obra musical – devolve à esfera interpretativa o poder criativo do intérprete, do qual foi, de alguma forma, destituído, no alvor da sua individuação em relação ao compositor⁸⁴⁴. Em cada jogo de linguagem – e na interpretação musical – é a singularidade que é restituída.

A descrição fluida procura as *nuances*, os tons de voz, a acentuação, no uso da palavra, que se quer “justa”: não como uma procura de um ideal ou de um modelo conceptual (*que mesmo verdadeiro não me serviria*⁸⁴⁵), mas como um ajustamento provisório e fecundo. De facto, a ultrapassagem do silêncio e a dizibilidade da palavra ora *assim, deste modo*, ora *daquela maneira*, que o frasear do tema musical implica,

⁸⁴³ Goehr 2007 - *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, op. cit., p.94.

⁸⁴⁴ Não por acaso que algumas das afirmações mais comuns tenham sido, “o intérprete como um humilde servo da obra” – conotação (também religiosa) sem dúvida religada com o antigo estatuto do compositor (também ao serviço de um poder).

⁸⁴⁵ Como exclamará numa observação em relação à explicação da sonata de Beethoven. Vide próximo capítulo.

tomará um aspecto central para a compreensão do tema da linguagem⁸⁴⁶. Assim, a noção de compreensão como algo que está por detrás dos sinais liga-se intrinsecamente à noção de uma descrição completa – e por isso inatingível – como diz na *Philosophische Grammatik*:

[...] isso significa que uma expressão a que falte alguma coisa [...] é essencialmente *inexprimível*, pois de outro modo poder-se-ia encontrar uma melhor expressão para ela e “essencialmente inexprimível” significa que não tem sentido falar-se mais de uma expressão completa.»⁸⁴⁷

A ideia de *indizibilidade* tinha como seu correlato a ideia da descrição “completa” e uma limitação da linguagem e do seu poder criativo do *dizer*. A não-substancialização do conceito implica a descoberta das regras que regem a paisagem dos nossos conceitos e que estão à vista nos jogos que jogamos: importa uma observação, um treino, um adestramento, dentro de um contexto. Deste modo, nas práticas humanas onde se inserem as regras, e no uso destas, a significação poderá ter lugar⁸⁴⁸, o gesto do *rubato* a sua justificação, o tema musical o seu sentido – estas serão as questões que tomaremos entre mãos no próximo passo.

É em relação às regras do jogo – e às regras do jogo da interpretação musical que nos debruçaremos no próximo capítulo.

⁸⁴⁶ Cf. *Inv. Fil.*, §§527-535.

⁸⁴⁷ *WA –PB*, [6]. Em evidência estará a noção importante de conceito flutuante em relação à significação.

⁸⁴⁸ Goehr2007 - *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, op. cit., p.91: «[...] a significação do conceito não pode ser analisada independentemente da prática na qual funciona, pois adquire a sua significação apenas por funcionar de modo particular dentro das práticas.»

Capítulo 2 – Das regras ao espírito do jogo

O que há de valioso [*das Wertvolle*] numa sonata de Beethoven? [...]. Podemos até afirmar que os sentimentos de Beethoven, enquanto compunha a sonata, não eram mais valiosos do que quaisquer outros sentimentos. [...] É o valor um determinado estado de espírito [*Geisteszustand*]? Ou uma forma que adere a certos dados da consciência [*Bewußtseinsdaten*]? O que quer que fosse que me respondesse, recusá-lo-ia e não porque a explicação estivesse errada, mas porque é uma *explicação*.

Se alguém me diz que uma coisa qualquer é uma *teoria*, eu digo-lhe: Não, não! Não me interessa. Ainda que a teoria fosse verdadeira, não me interessaria – ela nunca seria *isso* que eu procuro. O ético [*das Ethische*] não se pode ensinar [...]. *Para mim* a teoria não tem valor. Uma teoria não me dá nada.⁸⁴⁹

A apreciação artística tem férteis relações internas – *semelhanças de família*⁸⁵⁰ – com as questões da linguagem, da significação e do sentido. De facto, a compreensão estética permeia a compreensão da linguagem, relação que permite a inscrição e compreensão do elemento poético na linguagem quotidiana. *Compreender a linguagem como um tema musical* é um dos exemplos desta forma de compreensão, movimento que ampara uma visão da linguagem que não se quer instrumental, mas viva, no sentido em que adquire, em cada uso, uma nova significação.

Nestes pressupostos, em Wittgenstein, a compreensão está ancorada numa prática descritiva que envolve uma miríade de comparações, de forma a dar conta do movimento expressivo que age na linguagem. Ora, este movimento, que não visa uma estabilização, oscilante por natureza, inscreve a apreciação artística numa polaridade suspensiva: entre uma apreciação que diz respeito à autonomia da obra musical, na sua

⁸⁴⁹ *WA – Kreis*, IV, «Wert», p.116-117: «Was ist das Wertvolle an einer Beethovensonate? Die Folge der Töne? Nein, sie ist ja nur eine Folge unter vielen. Ja, ich behaupte sogar: Auch die Gefühle Beethovens, die er beim Komponieren der Sonate hatte, waren nicht wertvoller als irgendwelche andere Gefühle. Ebenso wenig ist die Tatsache des Vorgezogenwerdens an sich etwas Wertvolles. Ist der Wert ein bestimmter Geisteszustand? Oder eine Form, die an irgendwelchen Bewußtseinsdaten haftet? Ich würde antworten: Was immer man mir sagen mag, ich würde es ablehnen, und zwar nicht darum, weil die Erklärung falsch ist, sondern weil sie eine *Erklärung* ist.

Wenn man mir irgendetwas sagt, was eine *Theorie* ist, so würde ich sagen: Nein, nein! Das interessiert mich nicht. Auch wenn die Theorie wahr wäre, würde sie mich nicht interessieren — sie würde nie *das* sein, was ich suche. Das Ethische kann man nicht lehren. [...] *Für mich* hat die Theorie keinen Wert. Eine Theorie gibt mir nichts.»

⁸⁵⁰ Cf. *AC*, IV,§2, p.60: «“O sentido de uma proposição” é muito semelhante à função de “uma apreciação artística”.».

singularidade, e a sua inserção num conjunto de práticas, contexto cultural, “forma de vida” que constitui o seu esteio.

A oscilação tem o seu ponto de apoio numa recusa de teorias – seja a teoria formalista da música, seja a teoria dos sentimentos e afectos. A explicação – histórica, causal, científica (e aqui também a análise musical) – não lhe interessa, mesmo que seja verdadeira, pois, “uma teoria não me dá nada”. Isto é, não o implica, permanece numa exterioridade, elemento que se aduz para completar o que não está visível. A compreensão estética da linguagem tem aqui a sua primeira nota: a vivência da palavra, a sua aplicação na frase, a compreensão do tema, do seu *fraseado*, ninguém pode fazê-lo por nós, como “ninguém pode tirar o chapéu” e cumprimentar na nossa vez.

É à volta da problemática da compreensão estética – da compreensão do carácter da peça musical, do que exprime – que as palavras wittgensteinianas abrem para um dos *Rätsel* que obscurece, confundindo-nos, como um enigma, e que diz respeito à apreciação do carácter, da expressividade da peça musical. O valor da obra, isto é, e por exemplo, o que exprime a sonata, envolve a apresentação do carácter da peça que se toca (ou que se ouve). Seguindo aqui Budd, «se um tema tem um certo carácter então deve ser tocado de tal maneira que traga ou respeite esse carácter»⁸⁵¹. Por outro lado, o sentido da obra adquire uma sinonímia com a elucidação do sentido que a impressão da obra nos causa, não como um efeito (e ainda menos como se se estivesse a exprimir algo ou orientado para um outro que lhe é exterior), mas como aquilo que é vivenciado na prática interpretativa, ou seja, parafraseando Budd, se se toca de uma determinada forma é justamente por o tema possuir esse carácter. O movimento do sentido é aqui intransitivo.

Debrucemo-nos, agora, na crítica à explicação, condição da noção de compreensão.

O que está presente nesta passagem acerca do valor da sonata de Beethoven – e que é criticado de forma explícita – é uma teoria que abrange tanto a teoria sentimental – como um corpo que inscreve a apresentação dos sentimentos, referindo-se a estados de ânimo ou dados mentais – como aos sentimentos, ideias ou intenções prévias do compositor, pressuposto de um corpo de significação prévio, antecipatório⁸⁵², no qual

⁸⁵¹ Budd, Malcolm, *Aesthetic Essays*, Oxford University Press, 2008, p.263.

⁸⁵² A má teoria da arte de Tolstoy é um dos alvos da crítica ao sentimentalismo, por Wittgenstein, como veremos num passo adiante no nosso último capítulo.

reside a compreensão da peça musical e o qual o intérprete, tem de descobrir.

A explicação da obra musical, tomando o seu valor como um “determinado estado de espírito” [*Geisteszustand*], remete para as emoções e as intenções do compositor como um *Bedeutungskörper*, concepção que permeia o fenómeno interpretativo musical. Como A. Ridley observa:

Os “pensamentos” em questão, têm sido, frequentemente, tomados como emoções ou outros estados afectivos, mais até do que ideias [...] dada a incapacidade linguística da música, e a intuição difundida, de que a música está de um modo inestimável e único em ligação com as paixões.⁸⁵³

Nestes pressupostos, a partitura tomada como a parte visível de um *Bedeutungskörper*⁸⁵⁴ tem presente uma concepção dicotómica entre superfície e profundidade: como a palavra, seria a parte visível de um “corpo de intenções”. Onde o mito de uma caixa fechada cujo conteúdo – o seu sentido – tem de ser revelado, cuja concepção tem de ser desvelada como uma alcachofra que esconde o seu coração.

Contudo, Wittgenstein, como refere nas *Investigações Filosóficas*, «[...] [p]ara encontrarmos a verdadeira alcachofra, tirámos todas as folhas [...] [contudo] a essência da extracção [*ableiten*] não estava oculta debaixo da sua “superfície exterior”[...]»⁸⁵⁵

No verbo *ableiten* encontramos a expressão que diz respeito, mostrando, a noção de *Bedeutungskörper* como um fundamento, como a extracção de algo de um fundo original, tendo como seu correlativo a noção de explicação: fundamento e explicação relacionam-se intrinsecamente, pois que, através de uma explicação, de uma teoria, temos a ilusão de «completar o visível pelo invisível», como refere Granger⁸⁵⁶. Ao procurar-se exprimir o *musical* alude-se muitas vezes ao efeito sentimental que ele provoca ou ao sentimento que animava o compositor na hora em que compunha (toda

⁸⁵³ Ridley1995 - *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, *op. cit.*, p.49.

⁸⁵⁴ Adorno referirá como “material sedimentado”. Cf. Adorno1974 - *Filosofia da Nova Musica*, “Schoenberg e o progresso”, *op. cit.*, p.36: «As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do facto de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência do homem. E esse espírito objectivo do material, entendido como subjectividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui as suas próprias leis de movimento.[...] Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra [...]». A itálico pela autora.

⁸⁵⁵ *Inv. Fil.*, §164. [trad. mod.].

⁸⁵⁶ Granger1986 - «“Bild” et “Gleichnis”. Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein», *op. cit.*, p.125.

uma fantasmagoria acerca da sua vida) procurando-se assim encontrar em algo que é visível (os factos biográficos, por exemplo) a causa para um determinado carácter, na ilusão de uma determinação completa.

A explicação actua de um modo instrumental e redutor, na ilusão de encontrar a essência, a significação da palavra ou o carácter da sonata de Beethoven. Lembremo-nos da resposta que Wittgenstein dá à questão sobre o modo como a melodia deve ser tocada⁸⁵⁷: «[eu] apenas a assobiarei de uma maneira particular e nada terá estado presente na minha mente a não ser a melodia *efectivamente assobiada* (e não uma imagem *dela*).»⁸⁵⁸ Na crítica a um paradigma, observa-se a exigência de que a restituição da expressão obedece à própria frase musical. É nesta mesma passagem que explicita a ilusão de procurarmos no rosto algo que se destaca dele, como se pudéssemos extrair e separar a expressão do rosto onde ela própria se inscreve: os traços musicais, como os traços fisionómicos, estão perante nós, expressivos e expressando-se a eles próprios. A noção de expressão adquire assim uma intransitividade, separando-se da noção de uma alma escondida nos recônditos de um corpo. A ilusão de uma alma que se esconde é exposta ao esclarecer-nos que não é a alma que se esconde mas a feição que se oculta. Insistimos com Wittgenstein:

Descreve o aroma do café! – Porque é que não se consegue? Faltam-nos as palavras? E faltam-nos as palavras para dizer o quê? – Mas donde provém a ideia de que esta descrição tem de ser possível? Já alguma vez sentiste a falta de uma tal descrição? Tentaste descrever o aroma do café não o conseguiste? (Eu gostaria de dizer: “O que estes sons dizem é magnífico, mas não sei o que é”. Estes sons são um gesto forte, mas não posso pôr nada ao seu lado para o explicar. Um inclinar da cabeça profundamente sério.⁸⁵⁹

Ora, como já vimos, em páginas anteriores, o que é “essencialmente inexprimível” não é para ser completado, pois a tarefa de reunião do que não sabemos – e *como procurar?* – é vã, nada acrescenta, como a «explicação hipotética não ajuda aquele que o amor atormenta. Não o acalmará.»⁸⁶⁰. Em causa na concepção de explicação está, justamente, a noção de algo escondido atrás dos sinais numa acepção

⁸⁵⁷ Vide Parte I, Capítulo 2, p.45.

⁸⁵⁸ Cf. *BrB*, p.166.

⁸⁵⁹ *Inv. Fil.* §610 [trad. mod.].

⁸⁶⁰ *PO*, «Bemerkungen über Frazers Golden Bough», p.123.

mentalista – a significação da palavra como uma imagem que residisse na mente e o pensamento como um reservatório de imagens, aos quais recorreríamos ou que agiria sobre nós, de uma forma oculta, imperceptível, como um “manual de instruções”. A crítica à explicação denuncia o mito da causalidade como fundamento da compreensão: como um poço sem fundo, a explicação envolve uma retroactividade imparável de causas e efeitos, nada esclarecendo, por nunca se lhe encontrar um *terminus*.

Nesta perspectiva, a crítica a uma *Erklärung* das obras musicais apresenta-se fértil: o questionamento interessar-nos-á por reverter a noção de partitura como imagem das intenções do compositor, intenções essas comunicadas através da simbologia da notação musical. Esta concepção tem como contrapartida uma noção da partitura como caixa selada, em que a noção de uma linguagem privada e inacessível – sedimentada e oculta – é uma das suas versões. A explicação da peça musical aparece, então, como um “a-mais”, um acompanhamento que se acrescenta à execução, como uma entidade não-linguística, exterior ao tema musical, que determinaria a significação, a compreensão, e que se consubstancia nas perguntas “qual era o sentimento que ele queria exprimir” ou, de um modo geralmente associado ao *espírito* da peça musical, “Quais eram as suas intenções”? Vimos⁸⁶¹ já uma das formas de interrogação: «“No início de uma peça musical, encontra-se [♩=88], escrito pelo compositor. Mas, para hoje a tocar de forma correcta, tem de interpretar-se ♩=94: qual é o andamento que o compositor tinha em mente?).”»⁸⁶²

A crítica ao que “o compositor tinha em mente” ou quais são os sentimentos do compositor tem uma outra formulação esclarecedora em Wittgenstein:

E já começa a ser realmente “absurdo” [*unsinnig*] dizer que o artista deseja que aquilo, que ele sentiu ao escrever, seja sentido pelo outro quando ler. Eu posso certamente pensar que compreender um poema (por exemplo) é também compreendê-lo como o seu autor desejaria, – mas o que ele possa ter sentido ao escrever, nada disso me importa.⁸⁶³

Ora, esta concepção da significação, como a imagem de um interior do compositor (as suas emoções) como pré-condições da inteligibilidade de uma peça

⁸⁶¹ Vide Parte 1 – Capítulo 2, p.45.

⁸⁶² *Zettel*, §37.

⁸⁶³ *VB/CV*, [MS 134 106:5.4.1947], p. 67.

musical, tem uma explicitação na crítica à concepção errónea de compreensão tida como um processo, que acompanharia a proposição da linguagem, como um “algo” que reside no zénite platónico, e que forneceria a chave da sua inteligibilidade. Vejamos com atenção:

Estamos a tentar captar o processo mental de compreender, aquele que se oculta, ao que parece [...] como é que o processo de compreender podia estar oculto, se eu de facto, disse: “agora já compreendo”? Porque compreendo? E se eu digo que está oculto – como é que sei que tenho de procurar?⁸⁶⁴

A expressão do pensamento ao ser conectado com processos mentais leva a concepções erróneas da significação: a crítica a uma significação pré-existente abre espaço para a interrogação sobre os sentimentos, intenções, como tristeza, alegria, dor que pré-existem na partitura como *Bedeutungskörper*: a compreensão da partitura como um “conjunto de instruções” reside numa assumpção de que os signos da nossa linguagem têm por função provocar processos mentais. Wittgenstein observa nas *Investigações Filosóficas*:

Procura não pensar que compreender é um “processo mental”! – Porque *é essa* a expressão que te confunde. Em sua substituição faz-te a pergunta: em que caso, em que circunstâncias é que dizemos “Agora já sei continuar”, e em que a fórmula me ocorreu? No sentido em que existem processos característicos de compreender (incluindo processos mentais), compreender não é um processo mental. (Processos mentais: o crescer e o decrescer de uma sensação de dor, o ouvir uma melodia, ouvir uma frase).⁸⁶⁵

Explicar uma intenção como “algo” que paira na mente, um uso que estivesse nas imediações, como uma aura ou sombra, e se tornasse palpável ao pronunciarmos a palavra, ou ao executarmos o gesto de tocar, exprime uma concepção da linguagem tida como um processo de comunicação, um instrumento que tornasse palpável, e visível, a significação da palavra, ao mesmo tempo que destaca, como um objecto, do próprio acto de compreensão: ora, não temos imagens mentais de significados, como “desenhos numa pasta”, para as palavras à nossa disposição. A compreensão do significado ou do sentido de uma frase da nossa linguagem não é uma imagem como a imagem de uma

⁸⁶⁴ *Inv. Fil.*, §153.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, §154.

árvore ou de uma memória: «[p]ode alguém manter a compreensão de um significado como mantém a de uma imagem da imaginação [*Vorstellungsbild*]? [...] pode ela permanecer diante da minha alma [*der Seele*]?»⁸⁶⁶

Já nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein tinha dito: «Um paralelismo que conduz a erro: o grito é a expressão da dor, a proposição é a expressão do pensamento! Como se o propósito de uma proposição fosse dar a conhecer a uma pessoa o que é que se passa com outra: não no aparelho digestivo, mas no aparelho cognitivo, por assim dizer.»⁸⁶⁷

O que está em causa na crítica wittgensteiniana é a pretensa separabilidade entre o pensamento que se oculta na máquina do cérebro e, como um mecanismo, actuaria num segundo momento na compreensão; isto é, para compreendermos uma frase da linguagem, para interpretarmos uma peça musical, teríamos de ter acesso a um conjunto de significações que colaríamos às expressões verbais ou à expressão do tema como etiquetas: « (Andas sempre à volta de uma explicação ostensiva interior). Não me é possível aplicar quaisquer regras, à transição *privada* daquilo que se vê sobre a palavra. Aqui as regras ficariam penduradas no ar, porque falta a instituição da sua aplicação.»⁸⁶⁸

A compreensão, entendida como um processo, agiria como o preenchimento de um “espaço” entre, por exemplo, a leitura de uma partitura (a ponderação) e a sua interpretação (a sua execução – a “verdade” da peça). Aqui pode inserir-se aquilo que Wittgenstein afirma em relação a Frege:

Só é errado quando se diz que a afirmação consiste em dois actos, o de ponderar e o de afirmar (atribuição do valor de verdade, ou qualquer coisa análoga) e que executamos estes dois actos a partir do símbolo proposicional, mais ou menos como quando se canta a partir de uma partitura. Na verdade, pode-se comparar a leitura da frase escrita em voz alta ou baixa [leitura silenciosa] com o canto a partir da partitura, mas não o querer-dizer [*meinen*] (o pensar) da frase lida.⁸⁶⁹

Na concepção freguiana de sentido, o pensamento que a proposição expressa é um comum que permanece no plano da abstracção e, como tal, pode ser apreendido por

⁸⁶⁶ *BPP I*, §251.

⁸⁶⁷ *Inv. Fil.*, §317.

⁸⁶⁸ *PU*, §380.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, §22.

toda uma comunidade, resolvendo, assim, o problema de uma linguagem privada, inacessível. Mas esta concepção (platónica) cai no erro de conceber o acto de compreensão da proposição como um acto que preenche um espaço vazio entre a proposição que está na mente e o pensamento, que é uma abstracção, plano das ideias. Um processo de compreensão que tivesse esta estrutura – de dois actos separados – implicaria que a intenção, o querer-dizer, a significação, pudesse ter uma “vida própria” em relação ao acto de dizer uma palavra, uma frase, executar uma peça musical⁸⁷⁰. Ora, a compreensão de uma proposição não pode ser provocado pela leitura da proposição – como se se cantasse as notas de uma partitura – num processo de reprodução (donde a leitura silenciosa da partitura não ser um equivalente da sua interpretação). Isto implicaria uma separabilidade entre o que é pensar e compreender, interpretar e dizer, como se o mecanismo, o pensamento, situado numa parte – no cérebro como uma máquina musical – fosse accionado pelos signos da linguagem. O que levanta uma série de *Gedankenexperimente* em Wittgenstein:

Chamamos de facto, muitas vezes “pensar” ao acto de acompanhar uma frase com um processo mental; ao acompanhamento não chamamos “pensamento”. – Pronuncia uma frase e pensa-a; Pronuncia-a compreendendo! – A seguir não a pronuncias e fazes só aquilo com que acompanhaste a frase ao pronunciá-la compreendendo! – (Canta esta música com expressão! A seguir não a cantas, mas repetes a expressão! – E também aqui se podia repetir alguma coisa; como, por exemplo, oscilações do corpo, respirar mais devagar e mais depressa, etc.⁸⁷¹

Falar pensando e falar sem pensar é comparável a tocar uma peça de música pensando e tocar uma peça de música sem pensar.⁸⁷²

Poder-se-ia tocar um minueto uma vez e tirar muito do facto e tocar o minueto uma segunda vez e não tirar nada desse facto. Mas não se segue que aquilo que se tira do minueto seja então independente do minueto. Cf. o erro de pensar que a significação [*meaning*] ou o pensamento é apenas um acompanhamento da palavra e que a palavra não interessa. [...] ⁸⁷³

⁸⁷⁰ VW, [*Intention*], p.436: «O que significa [*heisst*] compreender uma proposição? Está ligado com a questão geral do que se entende por intenção [*Intention*], querer-dizer [*meinen*], significar [*bedeutungen*]. [...] É a compreensão um processo que acompanha a proposição? Que estrutura tem então este processo? O mesmo, por exemplo, que o da proposição? Então este processo não tem nenhum interesse para nós, pois que é causado [*hervorgerufen*] pela proposição, como as notas cantadas são pela partitura.»

⁸⁷¹ *Inv. Fil.*, §332.

⁸⁷² *Ibidem*, §341.

⁸⁷³ AC, IV,§2, p.60. [trad. mod.]. No mesmo sentido: «Uma pessoa pode cantar uma canção com expressão e sem expressão. Então porque não deixar de parte a canção – poderíamos ter ainda a

Vemos aqui o género de *Gedankenexperimente* que Wittgenstein pratica em que não se trata *apenas* de analogias musicais, mas é o próprio pensamento em acção enraizado numa prática musical – a da sua cultura.

É em relação à natureza deste acto de compreensão que Wittgenstein dirige a sua atenção, querendo, assim, dizer que a linguagem não é apenas um mero vestuário para o pensamento, como expressão de um corpo na acepção tractariana: «“A finalidade da linguagem é exprimir pensamentos”. [...] Então que pensamento é que exprime a proposição “Está a chover”?»⁸⁷⁴. É no próprio acto de fazer, na aprendizagem e domínio de técnicas – como, por exemplo, as técnicas musicais – que a significação se instaura e se dá a ver e, desta forma, a compreensão não é uma experiência, mas uma capacidade – «“És capaz? – e, ao fazê-lo, o que é que fazes? E há apenas uma maneira de o fazer?”»⁸⁷⁵.

Apliquemos este género de experimentos à interpretação: o intérprete tem já uma vivência do acto de efectuar o *accelerando* e é porque sabe o que significa, porque compreende, que o pode executar pensando num *ritardando*⁸⁷⁶. Num dos experimentos musicais paradigmáticos, acerca da leitura de uma partitura, Wittgenstein faz uma outra pergunta pertinente – em que momento é que se produz a compreensão? “Em que momento é que podemos afirmar que uma pessoa compreende o que está a tocar?”

[...] Uma pessoa lê quando *deriva* [*ableitet*] a reprodução [*Reproduktion*] a partir de um modelo [*Vorlage*]. E chamo “modelo” a um texto que ela tenha de ler ou copiar; a um ditado que ela tenha de escrever; a uma partitura que tenha de tocar, etc., etc.. [...] [Agora] colocaríamos uma passagem diante dela e ela lia pronunciando cada palavra [ou tocando cada passagem] tal como lhe tínhamos ensinado – então, talvez disséssemos, que ela pronuncia o som das palavras escritas [*eines Wortes vom Schriftbild*] com a ajuda da regra que lhe tínhamos dado. [...].⁸⁷⁷

Os passos para a compreensão da passagem são explicitados, seguindo um modelo muito próximo da aprendizagem musical: primeiro há um “código não familiar” – a notação musical – e a sua respectiva chave, aprendizagem desse código. O que

expressão?», *Ibidem*, IV,§2.

⁸⁷⁴ *Inv. Fil.*, §501.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, §510.« Faz esta experiência: Diz “Aqui está frio! E queres dizer “Aqui está quente”. “És capaz? – e, ao fazê-lo, o que é que fazes? E há apenas uma maneira de o fazer?”. [trad. mod.]

⁸⁷⁶ Cf. *UEFP*, §734: «Apenas de alguém que é *capaz* de fazer, aprendeu, dominou, isto e isto, tem sentido dizer que vivenciou conscientemente.»

⁸⁷⁷ *PU*, §162.

implica que surja uma compreensão após a sua decifração – leitura da pauta –, pois que código e chave, ou seja, “tudo o que é dado para a compreensão da frase” já teria sido dado⁸⁷⁸. Mas a questão que nos surge é dupla: por um lado, o que é realmente uma leitura da pauta musical – ou de um frase de uma linguagem que não nos seja familiar – sem um acto de compreensão e, por outro, em que momento da leitura é que se produziu a compreensão. Vejamos:

A compreensão não é um processo mental, que permanecesse oculto, e que teríamos que procurar – «mas como é que eu sei que tenho de procurar?»⁸⁷⁹. A compreensão, como resume Glock, «não se trata de acontecimentos físicos ou mentais, processos ou estados. Isso não quer dizer que não haja “acompanhamentos” mentais ou fisiológicos, mas o que é negado é que sejam os *constituintes* da nossa compreensão.»⁸⁸⁰ O facto de poder ocorrer uma imagem ou um sentimento tal não significa necessariamente, para Wittgenstein, que a compreensão decorra da associação dessa imagem. Ora esta crítica é crucial para o desmantelamento da teoria que preconiza uma emoção ou uma ideia associada à expressão de uma peça musical. Não é que uma peça musical não suscite imagens ou emoções, mas estas não podem ser consideradas como uma pré-condição da sua inteligibilidade. De facto, a compreensão assume como critérios reacções expressivas, como quando compreendemos as expressões de um estado de depressão quando o outro não atende o telefone, não nos responde, encolhe-se, não sai de casa – dizemos “abre o peito”, “não deixes os ombros caídos”, “apanha sol, que faz bem”. Ou seja, ao respondermos vamos ter com as reacções do outro, numa comunidade de sentidos.

Do mesmo modo, ao escutarmos uma peça musical os critérios são as nossas reacções mais imediatas. Vejamos um exemplo com o próprio Wittgenstein, no final da audição da gravação com John King, do quarteto de cordas de Brahms em si bemol maior, op. 6, em que este ao comentar «que tinha gostado muito, especialmente do

⁸⁷⁸ PG, I, [6]. «Uma frase é-me dada num código não familiar [*geläufigen Chiffre*] e ao mesmo tempo a chave para a sua decifração. Logo, num certo sentido, tudo o que é dado para a compreensão da frase. E, no entanto, se me for perguntado se eu compreendo a frase deveria responder: “primeiro, eu tenho de decifrar”; e apenas quando eu a tenho à minha frente decifrada, como uma frase em alemão, poderei dizer: “agora eu compreendo-a”. Se agora se colocar a questão: “em que instante da tradução em alemão começou a compreensão” –, então temos uma ideia [*Einblick*] da natureza do que chamamos “compreensão”»

⁸⁷⁹ *Inv. Fil.*, §153.

⁸⁸⁰ Glock1995 - *A Wittgenstein Dictionary*, “Understanding”, *op. cit.*, p.373.

terceiro andamento, onde um soberbo e tremendamente belo tema é tocado pela viola.»⁸⁸¹ suscitou a seguinte reacção:

Depois deste andamento [o terceiro], ele disse com o seu característico olhar arrebatado sustendo a respiração, fechando os olhos, juntando as sobrancelhas, deixando cair o queixo com a boca fechada, como se estivesse a saborear qualquer coisa especial: “Como é estranho que os músicos nessa altura estivessem tão preocupados com o pedúnculo do cravo [*cloven hoof*]”. Estes comentários tiraram-me a respiração. Permaneci calado e desde então amaldiçoo-me por não lhe ter perguntado o que ele queria dizer.⁸⁸²

E damos um outro exemplo: na leitura de uma peça musical ou na execução de uma passagem em *crescendo* ou, então, ao se frasear de um determinado modo, há um momento em que dizemos – “Ah! É assim!”. Ou então, “não consigo compreender esta secção” – e no entanto a leitura (com as “instruções da decifração”) está toda realizada. Claro que há níveis de compreensão – daí que possamos dizer, numa prática interpretativa: “se tocares agora *assim*, vais ver que percebes, que se torna claro!”. Está, então, a compreensão ligada a um modo de tocar, a uma capacidade de execução de uma passagem, de um modo que é *este* e não *aquela*? Isto é, a compreensão dá-se a ver ao tocarmos *desta* forma ou é ao tocarmos *agora desta maneira* que provoca a exclamação – “Ah, agora percebi!”.

Sem dúvida que o acompanhamento funciona como o género de explicações que por actuarem como simplificadoras – redutoras – acalmam a imaginação, a faculdade cuja natureza – seguindo a concepção kantiana da *Crítica da Faculdade de Julgar* – é a de superação dos limites. No jogo harmonioso das faculdades, a imaginação espicaça o entendimento (que é já contemplativo nesse jogo) a encontrar a lei – a regulamentação. Mas o que encontra são casos, comparações. Porém, pode-se dar o caso de não termos os “exemplos certos” e sermos atraídos por um tipo de explicação que diz: «“Isto é na realidade apenas isto.”»⁸⁸³

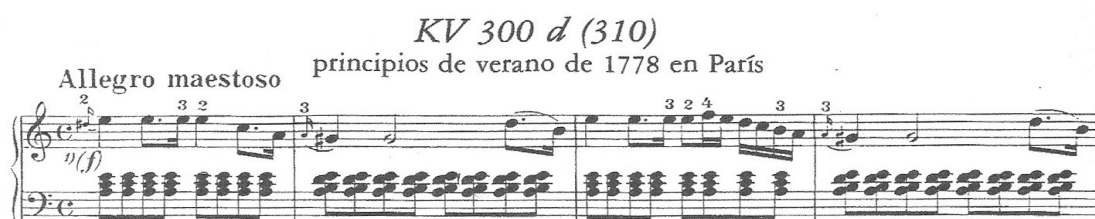
⁸⁸¹ John King, “Recollections of Wittgenstein” *Apud*, F.A.FlowersIII (EditorsPreface)1999 - Portraits of Wittgenstein, vol.III, *op. cit.*, p.58.

⁸⁸² *Ibidem*. Como proposta de alguma compreensão para a expressão *cloven hoof* nesta resposta tão enigmática de Wittgenstein, refira-se que o cravo-da-Índia tem duas espécies: o cravo da «cabeça», ou flor (a mais nobre) e o cravo do «bastão» ou pedúnculo

⁸⁸³ AC, III,§22, p.52: «A atracção de certos tipos de explicação é irresistível. Numa dada altura, a atracção de um certo tipo de explicação é maior do que podemos imaginar. [Se não tivermos os exemplos certos. – T.] Em particular, as explicações do tipo “Isto é na realidade apenas isto.”»

Tomemos entre mãos um exemplo deste modo de explicação – e que Wittgenstein refere como as «explicações [que] são adoptadas porque têm um encanto especial. A imagem das pessoas com pensamentos inconscientes tem encanto. A ideia de um submundo, de uma cave secreta. [...] Estamos prontos a acreditar em muitas coisas só porque estas são misteriosas.»⁸⁸⁴ – na avaliação da interpretação da *Sonata Kv310 em lá m* de Mozart, por G. Gould, avaliação essa que tem como fundamento as intenções do compositor misturadas com a descrição do seu estado mental, dos seus sentimentos.

Ex.: *Sonata em lá m, Kv310* de Mozart (1º Tema)



Numa análise à sonata executada por G. Gould, F. Wolff⁸⁸⁵ critica «Gould [por fazer] um contra-senso com o texto de Mozart [...], divertindo-se numa provocação “anti-romântica”, uma espécie de desvio irónico.»⁸⁸⁶. Tomando em linha de conta os aspectos biográficos de Mozart, erige um corpo de significação cujo fundamento assenta na morte da mãe de Mozart, enunciando como sentimentos característicos o carácter fúnebre, de “perda irreparável” reclamando, como argumento de autoridade, «prudência, ou o bom senso [que exigem] que se dê razão à *quasi* totalidade dos pianistas e musicólogos que vêem nela uma obra dramática, sombria, angustiada»⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, §53, p.54-55. Realçemos aqui que já não se trata da *Bild* tractariana.

⁸⁸⁵ WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique?*, Fayard, 2015, pp. 275-276.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 276. Sugiro uma versão de Glenn Gould no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=lm_uhc7Xv0.

⁸⁸⁷ É paradigmático que o argumento de autoridade diga respeito à opinião dos especialistas: «[a]s emoções que aí se exprimem são assim descritas por alguns especialistas: “[...] todo o *allegro maestoso* está obcecado por esta marcha do sentimento de irreparável”»; aos aspectos biográficos de Mozart: «Ou ainda, segundo Alfred Einstein, “esta sonata (composta logo após a morte da sua mãe) é uma obra excepcionalmente negra [...] de uma obscuridade impossível de consolar”», e termina fazendo apelo ao bom senso de se respeitar o “establishment”. Cf. *Ibidem*, p. 276.

Tomemos nota das palavras de Wittgenstein que de uma forma pertinente dá relevo ao conhecimento da regra, do seu uso e aplicação no próprio jogo: «Não consigo descrever como (em geral) aplicar regras, excepto *ensinando-te, treinando-te* a aplicar regras.» E, na continuação: «[...] O professor dirá, às vezes, “Está certo [*recht*]?”. Se o aluno lhe perguntar “Porquê?” – ele não dará qualquer resposta,

Na escuta da interpretação de Gould o que ressalta é, desde logo, a questão do tempo que transforma a relação com o *cantabile* (e com os meios expressivos de rubato, acentuações, ataques) e com as dinâmicas. Wolff analisa a execução nos seguintes termos:

Em vez de um tempo médio de ♩=125, que acontece na maior parte dos intérpretes, adopta um tempo muito rápido (à volta de ♩=160). E, contrariamente, a todos os outros que adoptam um *rubato* [...] esforça-se por tocar todo o andamento no mesmo tempo imutável, praticamente sem dinâmicas e sem acentuações. [...] O efeito é impossível: entendemos uma enorme mecanicidade donde desapareceu todo o traço de expressividade.⁸⁸⁸

Ora, de facto, o sentido da sonata é procurado na sua exploração rítmica e na valorização de todos os seus elementos; o que procura Gould é, exactamente, a matéria sonora de que é feita a sonata – o ritmo obsessivo que caracteriza todo o acompanhamento. É olhando para os seus elementos – exprimindo-os – que Gould opera uma transfiguração do cânone, assumido por Wolff, que diz respeito à expressividade da sonata. Sem dúvida que os *rubatos* estão excluídos assim como os fortes contrastes dinâmicos ou ainda as articulações em *legato* e as oposições de fraseio (que por si só não constituem a expressividade romântica). No entanto, estes aspectos não são exclusivos de uma interpretação romântica (e não sentimental). Já o campo de forças que se sente em todo o andamento, com o relevo da dimensão rítmica de um baixo que deixa de ser um mero acompanhamento – e que passa ao lado do ouvido de Wolff – remete-nos para uma esfera dionisiaca: um outro carácter, sem dúvida, pois, como observa Wittgenstein, «[e]u penso que é um facto importante e notável que um tema musical, quando tocado em tempos muito diferentes modifica o seu *carácter*. É uma transição da quantidade para a qualidade.»⁸⁸⁹ É, de facto, «no tema que se diz a si próprio a mim»⁸⁹⁰, que a interpretação gouldmaniana encontra as suas razões e faz o seu

ou pelo menos nada dirá de relevante [*Relevantes*], nem mesmo: “Bem, porque todos o fazemos assim”; não será esta a razão [*Grund*].». Cf. Zettel, §318 e §319, respectivamente.

Apesar de Wolff não referir nenhum intérprete para a versão “sombria” que defende, compare-se as versões de Barenboim (<https://www.youtube.com/watch?v=bZZqSZqJz4Y>) e Sokolov (<https://www.youtube.com/watch?v=ZKs1WpMJ0X8>).

⁸⁸⁸ Wolff2015 - *Pourquoi la musique?*, op. cit., p.276.

⁸⁸⁹ *VB/CV*, p.84: [137 72b: 14.7.1948].

⁸⁹⁰ *Inv. Fil.*, §523.

caminho⁸⁹¹, numa afinidade com o tom wittgensteiniano: “Mas, hoje em dia, para tocar de forma correcta, tem de interpretar-se ‘♩=160’”, como já referimos em páginas anteriores.⁸⁹² Escutemos as próprias palavras de Gould em conversa com Bruno Monsaingeon⁸⁹³:

G.G.: [Em criança] disse a um professor que não conseguia entender por que Mozart ignorava tantas oportunidades canônicas óbvias para a mão esquerda.

B.M.: Por outras palavras, desaprovava os baixos Alberti.

G.G.: Instintivamente.

B.M.: Voltemos às virtudes do barroco, por um momento. Ocorre-me que muitas das qualidades que fazem do seu Mozart uma experiência fora do comum vêm do seu interesse pelas convenções barrocas. Por exemplo, a maneira pela qual minimiza mudanças dinâmicas ou as ignora completamente, ou a maneira pela qual, às vezes, se recusa a reconhecer as marcações de tempo muito claras.

G.G.: Claro. Elas pertencem a uma era que eu muitas vezes gostaria que desaparecesse.

B.M.: Então, o que você realmente quer, suspeito, é adicionar um elemento de improvisação a toda a música do século XVIII.

G.G.: Bem, acho que é legítimo.

Estas palavras mostram-nos claramente que a interpretação gouldmaniana coloca em relação uma tradição de improvisação – própria do barroco – como um elemento do classicismo⁸⁹⁴, clarificando-o ao frasear o baixo, em cânone:

Ex.: *Sonata em lá m, Kv310* de Mozart (secção do 2º Tema) ⁸⁹⁵

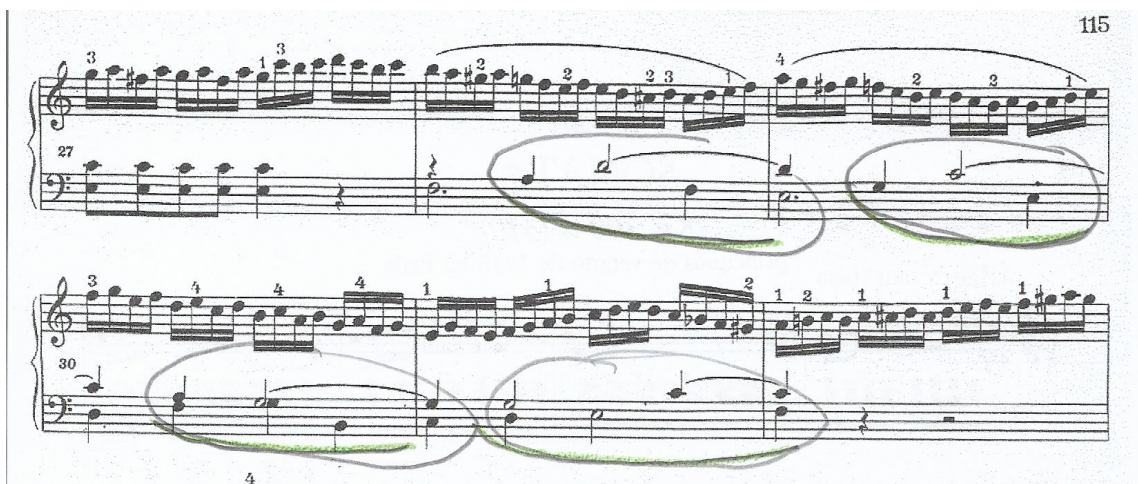
⁸⁹¹ Cf., AC, III, §13: «Damos a multiplicação que fizemos. “Cheguei aqui através desta multiplicação” [...] Poderíamos chamar-lhe alegação de um motivo para escrever os números. Significa que passei por um determinado processo de raciocínio. Aqui “Como é que fez” significa “Como é que chegou aí?”. Damos uma razão, o caminho que seguimos.»

⁸⁹² Vide Parte I, Capítulo 2, p.45.

⁸⁹³ Gould 1990 - *The Glenn Gould Reader*, op. cit., p.34-35.

⁸⁹⁴ E é bem interessante que Glenn Gould tenha colocado em relevo a relação entre as tradições, iluminando a interpretação da sonata, dando corpo ao que Walter Benjamin referia como o par conceptual *outrora-agora*. Vide Parte I, Capítulo 4, pp.83 e ss.

⁸⁹⁵ Anotações da autora na partitura.



Assim, o destronamento de uma concepção instituída como um dogma, intocável, torna explícito o mito de um interior a que só o próprio Mozart poderia ter acesso: as intenções da sonata, as suas marcações do tempo e fraseio, a “cave secreta” onde bate, inaudível para nós, intérpretes, o coração da sonata. Wittgenstein ajuda-nos aqui a compreender: «“Não se pode ver dentro do coração dele.” A pergunta é: e ele pode? (*Isso determina o conceito.*)⁸⁹⁶ ». A ignorância de Mozart – segundo Gould – das possibilidades do lado esquerdo do seu coração não ficaram, no entanto, inaudíveis, aos intérpretes que o esperaram. O que, de facto, as várias interpretações sugerem é que os critérios artísticos que dizem respeito à compreensão da peça musical exprimem-se na sua interpretação e, deste modo, Mozart ou Glenn Gould (como Sokolov ou Barenboim) permanecem no mesmo plano de inteligibilidade – a autonomia do tema musical que *se diz a si próprio*. Mas que espécie de autonomia é esta?

A autonomia do tema musical que *se diz a si próprio* tem a ver, não com um formalismo que diga respeito a estruturas e padrões, «puras formas sonoras em movimento», mas antes a uma autonomia da obra cuja compreensão larga o lastro de uma falsa noção de compreensão que se apoia em entidades mentais (pois mesmo que ocorra a imagem do vento nas planícies ou os passos na neve de Debussy⁸⁹⁷, a sua expressão implica pesos, leveza, procedimentos, modos, para que a inteligibilidade se produza), para firmar o seu esteio na aplicação musical, na técnica pianística, no

⁸⁹⁶ *Inv. Fil.*, §228. [trad. mod.].

⁸⁹⁷ Referimo-nos aqui aos *Prelúdios* de Debussy, *Le Vent dans la Plaine* e *Des pas sur la neige* (Livro I).

conhecimento do movimento artístico impressionista, um contexto ancorado em formas de vida. Seguindo aqui De Certeau, é a uma prosa – uma *Dichtung* – do mundo⁸⁹⁸ a que também Wittgenstein se dedica. Como diz De Certeau apreendemos a “morfologia das expressões”, «sem visibilidade de um lugar distante [mas] como um conjunto de práticas que nos implicam»⁸⁹⁹, permitindo assim aclarar o sentido de uma expressão, de uma palavra, de um tema, sonata musical. É na realidade quotidiana, no contexto das práticas humanas, que o tema musical encontra o seu enraizamento e é na expressão interpretativa que *der Dichter spricht*.

Por conseguinte, a noção de compreensão tem em Wittgenstein dois esteios que nos importam: por um lado, primeiro, a compreensão inscreve-se na aplicação de critérios, de regras próprias do uso da palavra – ou da execução do tema musical – e está em conexão com as coisas que o rodeiam: «Indica o tema algo além se si próprio? Oh, sim! Mas isso significa:– A impressão que ele me suscita está dependente da conexão que as coisas têm com o meio envolvente [*Umgebung*] [...]»⁹⁰⁰. A prática musical da ornamentação é um exemplo claro de cultura barroca que se inscreve numa prática de improvisação assim como o conhecimento das danças à época, no barroco, que deram origem aos minuetos, polkas, courants, allemandes, sarabandes, das partitas.

Por outro, e em segundo, a expressão do tema obedece a razões, motivos, que implicam um caminho, numa crítica a uma concepção de causa e efeito, como é exemplo das razões apontadas pelo próprio Gould: é o “instinto” que o guia numa escuta ao próprio material sonoro (o fraseado da mão esquerda), dando assim lastro a uma concepção que parte da própria obra, interpretando a partir do próprio material – que permite a improvisação, mas que o cânone clássico, com a noção de acompanhamento, não permite o fraseado ou a liberdade de um *tempo* próprio à improvisação.

A destituição de um *a priori* – o transcendental – como condição de possibilidade da descrição do mundo pela linguagem, coloca-nos no solo rugoso das nossas práticas, da cultura, das *Lebensforme*.

A gramática torna-se assim uma gramática das nossas práticas humanas: afastada

⁸⁹⁸ “Prosa do mundo” é o título de uma obra de Merleau-Ponty (*La prose du monde*), a que Certeau implicitamente se refere, e tem a ver com um ponto-de-vista fenomenológico.

⁸⁹⁹ Certeau 1990 - *L' invention du quotidien I*, op. cit., p.27.

⁹⁰⁰ VB/CV, p.59: [132 59: 25.9.1946].

da dependência de um termo geral, como uma definição, a tónica é posta no acto, no fazer, posição que releva da ética, tomada como o que se revela nos actos e não num corpo doutrinal, anunciando uma nova noção de possibilidade ou, melhor dizendo, toda uma multiplicidade de combinatórias, que não requerem nenhuma justificação anterior: é o uso, doravante, que fala, que exprime o que a palavra quer-dizer. E é ao olharmos para os usos, e no exame das práticas humanas, que a significação da palavra se torna clara assim como todas as suas possíveis aplicações. A noção de compreensão enraíza-se assim na noção de aplicação de uma palavra na linguagem numa conexão directa entre a regra e a sua aplicação.

A investigação gramatical sobre as leis de funcionamento – o que regulamenta internamente a linguagem – será aprofundada e verificar-se-á uma viragem no método descritivo de Wittgenstein. Nas suas palavras: «[a] Gramática não diz como a linguagem tem de ser construída para atingir o seu propósito [*Zweck*], para ter efeito [*zu wirken*] sobre os homens desta ou daquela maneiras. Ela apenas descreve, e de modo nenhum explica [*erklärt*] o emprego dos sinais [*der Zeichen*].»⁹⁰¹ Como aliás, já tinha referido na *Gramática Filosófica*: «eu apenas *descrevo* a linguagem, não *explico* nada»⁹⁰².

Deste modo, é com a noção de aplicação – uso – que o conceito de compreensão adquire o seu aspecto decisivo – e de ruptura – com a noção de *Bedeutungskörper*. Por um lado, a “vida dos signos” já se apresentava no “tableau vivant” tractariano, mas será agora, na sua filosofia posterior, que o aspecto dramático da linguagem se mostrará através da noção de uso completamente clarificada. A investigação do modo de funcionamento da linguagem que se inicia no *Tractatus* debruça-se, desde logo, sobre as regras de funcionamento da linguagem, elucidando o que pode fazer, ou não, sentido, quais as possibilidades que as relações internas, estabelecidas por uma gramática, permitem, e não, em palavras de Granger, sobre «os factos do pensamento»⁹⁰³ que constituirão o objecto de uma psicologia científica.»⁹⁰⁴

Nas *Investigações Filosóficas* pergunta Wittgenstein:

Há então uma imagem, ou algo de parecido, que nos impõe uma determinada aplicação?

⁹⁰¹ *PU*, §496.

⁹⁰² *WA – PG*, §30.

⁹⁰³ Factos de pensamento como os estados mentais e psicológicos.

⁹⁰⁴ Granger 1986 - «*Bild*» et «*Gleichnis*». *Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein*, op. cit., p.125.

[...] E o essencial é vermos que, ao ouvirmos a palavra, nos pode ocorrer o mesmo objecto e, no entanto, a sua aplicação ser uma outra. E tem então a *mesma* significação [*Bedeutung*] em ambas as vezes? Julgo que diremos que não.⁹⁰⁵

Mas em que é que consiste este saber? Deixa-me fazer a pergunta: Quando é que sabes qual é esta aplicação [*Anwendung*]? Sempre [*Immer*]? Noite e dia? Ou só quando pensas exactamente na lei da série [*da série dos números*]? Isto é: sabes qual é esta aplicação como também sabes o ABC e a tabuada? Ou chamas “saber” a um estado ou processo da consciência [*Bewußtheitszustand*] – como um pensar-em-qualquer-coisa [*An-etwas-denken*] ou coisa semelhante?⁹⁰⁶

Na leitura de uma partitura pressupõe-se a aprendizagem de regras – as notas nas várias claves com a duração das figuras, o que implica o adestramento, uma orientação: a relação entre as figuras, por exemplo, implica saber contar tempos (numa relação binária ou ternária, a título de exemplo), ao mesmo tempo que implica sentir os tempos, sentir a pulsação – e do modo como sentimos o correr da hora e o seu preenchimento. Nos vários exemplos que Wittgenstein apresenta⁹⁰⁷, o jogo da leitura musical e da linguagem é difícil de representar – tocar sem pensar, deslizar os olhos pelo jornal, ler sílaba a sílaba, ler “tendo a sua atenção dirigida a outra coisa”. No exemplo da leitura – a aplicação da regra ao texto a ler – é a manifestação de uma capacidade e não de uma imagem mental, de um mecanismo físico ou mental oculto.

Na verdade, a noção de compreensão envolve capacidades e não estados mentais ou psicológicos. Para esta distinção importante, que explicita a compreensão como uma actividade, vários aspectos estão em causa: um, que acabámos de ver, diz respeito ao preconceito [*Vorurteil*] de um acto mental que acompanharia a palavra como as intenções e ideias. Iremos agora debruçar-nos na questão da noção de uso concomitante à noção de aprendizagem e de regras.

O uso, a aplicação da regra, decorre do contexto, que se constitui como o meio donde nasce a aplicação e que dá origem uma incalculabilidade de expressões, modos de dizer, por determinar as possibilidades gramaticais de uma palavra, “banco”, por exemplo: se “banco” de jardim ou “banco” como uma instituição financeira ou ainda “banco” de areia. Como se lê na *Philosophische Grammatik*:

⁹⁰⁵ *Inv. Fil.*, §140.[trad. mod.].

⁹⁰⁶ *Ibidem*, §148. [trad. mod.].

⁹⁰⁷ *Ibidem*, §§ 156-164.

O uso de uma palavra na linguagem é a sua significação. A gramática descreve o uso das palavras na linguagem. Logo, tem, de alguma forma, a mesma relação com a linguagem que a descrição de um jogo, as regras do jogo, tem com o jogo. Significação, no nosso sentido, está incorporada na elucidação da significação. Se, por outro lado, pela palavra “significação” nós queremos dizer uma sensação característica conectada com o uso da palavra, então a relação entre a explicação da palavra e a sua significação é, por sua vez, a de uma relação de causa e efeito.⁹⁰⁸

No contexto da gramática filosófica, as regras de funcionamento da linguagem têm uma cadência regular e interna aos nossos modos de dizer fornecendo, nas palavras de C. Chauviré, um «sistema de regulação interna da linguagem, uma ordem que nós próprios instauramos [sendo] esta regularidade que nos faz usar os conceitos com fluidez»⁹⁰⁹. A relação entre as palavras na linguagem quotidiana situa-se num outro âmbito, diferente e mais complexo, do que o da análise lógica: os nexos de sentido assemelhar-se-ão como se assemelham os rostos de família – têm a ver com traços, elos, conexões –, numa outra dimensão que ultrapassa a análise lógica, no âmbito da significação própria do *Tractatus*.

Dito de um outro modo, a conexão interna prescinde de um terceiro (e de um quarto, quinto, e outros demais) termos externos justificativos, o que justifica que, ao compreendermos, não haja um retrocesso – pois não dependemos de um meio auxiliar, mas da própria conexão interna entre o movimento de aplicação da palavra e a sua significação (como a perna e o pé que se tornam corpo com a bicicleta como bem indica a expressão “É como andar de bicicleta”). Como refere Monk:

As “relações internas” que são estabelecidas pela gramática já não podem ser examinadas ou justificadas; nós apenas podemos dar mais exemplos no caso em que as regras são usadas correctamente, e são usadas incorrectamente, e dizer. “Olha – não vês a regra?” Por exemplo, a relação entre uma partitura musical e a execução não pode ser compreendida de forma causal (como se achássemos, misteriosamente, que uma certa partitura *nos leva* a [*causes us*] tocar de um certo modo), nem podem as regras que conectam as duas ser exaustivamente descritas – uma vez que [...] *qualquer* execução pode ser feita de acordo com a partitura. Finalmente, nós temos apenas de “*ver* a regra nas relações entre a execução e a partitura.” Se não a conseguirmos ver, nenhuma explicação a tornará compreensível. Se conseguirmos, então chegamos a um ponto em que as explicações são supérfluas – nós não precisamos de nenhuma explicação

⁹⁰⁸ WA – PG, §23.

⁹⁰⁹ Cf. Chauviré2003 - *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein, op. cit.*, p.10.

“fundamental”.⁹¹⁰

A noção de compreensão – o momento em que na leitura dizemos: “Agora percebeste!” –, tem a ver com uma prática: quando lemos, imprimimos uma entoação ao avistarmos um ponto de interrogação – ou então, dizemos, “não, não é uma interrogação, é uma exclamação”. São estes modos que a voz assume, gestos que fazemos com a voz que nos indicam a compreensão de uma passagem: não como um soletrar ou um solfejo rezado, mas empregando a expressividade do corpo, inclinando a cabeça, esticando o pescoço, abrindo a mão, elevando o pulso para o deixar cair com um outro peso e uma outra profundidade, exprimindo que “aqui” é *cantabile* – ler, simplesmente a nota significaria apenas uma execução sem brilho, desafinada, cega de sentido.

Mas esta prática orientada por regras não significa que estas se constituíam, igualmente, num corpo de regras como um *corpo de significação*, isto é, que as regras seriam produzidas, ou impostas, pela própria significação, já constituída, e toda a dificuldade consistiria no seu desvelamento. McGinn adianta: «Agora nós vemos que a mesma imagem pode vir às nossas mentes e a aplicação ser ainda assim diferente: a imagem não nos força, apesar de tudo, a um uso particular em nós [...] é o uso que se faz da palavra que mostra aquilo que quer dizer aquele que a emprega.»⁹¹¹

Salienta-se que a recusa das explicações, como falsas ou inúteis, por Wittgenstein, compartilha da esfera de uma recusa de um sistema de regras, ou paradigmas justificativos, tendo em conta que a necessidade da regra não é a de uma lógica inexorável. O que não significa uma recusa das regras – antes uma recusa da regra como um *a priori*. É neste pressuposto que as regras são consideradas «“arbitrárias” [*willkürlich*], se com isso é suposto dizer que a *finalidade* da Gramática é apenas a da linguagem.»⁹¹² A problemática diz respeito à imanência das regras, pois, estas, inserem-se num determinado sistema e a sua aplicação dá-se num determinado contexto.

Sendo assim, as convenções, como regras, são estipuladas – decorrem – de uma

⁹¹⁰ Monk1991 - *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, op. cit., pp.301-302.

⁹¹¹ MCGINN, Marie, *Routledge Philosophy GuideBook to Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, Tim Crane and Jonathan Wolff (Eds.), Routledge, London and New York, 2002, p.85.

⁹¹² *Inv. Fil.*, §497.

prática, de um contexto, como é exemplo a prática composicional da tonalidade – é neste sentido que refere que a «harmonia não é uma questão de gosto»⁹¹³. Mas não são, no entanto, instituídas, previamente, *como um corpus de significação*, nem se tornam como uma onnipresente visão compreensiva do modo de frasear – o uso das notas de uma passagem: por exemplo, as invenções e sinfonias de Bach, habitualmente tocadas por jovens executantes, podem ser tocadas com diferentes ataques desde um staccato que transforma a invenção em sol M numa *quasi Gigue* (e que pode também ser executada num *legato*) ou a *sinfonia* em si m⁹¹⁴ que se presta à improvisação na secção dos arpejos, fugindo ao tempo (ou executada num tempo escrupulosamente igual). A regra existe dentro de um contexto e é aplicada dentro desse mesmo contexto, em que a definição – como uma explicação universal – está ausente. Porque a compreensão está intrincada com uma *praxis*: compreender musicalmente é ouvir, é tocar, trata-se, portanto, de um acto, de uma jogada da execução de um trecho musical (e o mesmo se aplicaria aos jogos de xadrez).

Como na linguagem, a compreensão da frase dá-se no fluxo da vida, também na interpretação musical, o acto de significar – o sentido da peça musical – não pode ser reduzido a um único paradigma que pretenda fixá-lo. Como refere Hagberg:

[Se] os compositores, maestros, intérpretes, têm implicada, de facto, a sua imaginação musical de formas incontáveis, contudo este acto imaginativo multiforme tem lugar dentro do, e não previamente a, fluxo da vida musical que o torna possível. Nem é esta extensa vida musical reduzível a uma essência de um acto da imaginação musical, a um acto de paradigma mental, como que constituindo uma pré-incorporação do coração da música e da significação musical e à-volta da qual todas as acções musicais se desenrolam e da qual dependem [...] de forma a fixar um determinado conteúdo.⁹¹⁵

Quando Wittgenstein declara que «a *essência* se manifesta na Gramática»⁹¹⁶ está a atribuir às regras da linguagem a mesma necessidade própria das regras da música com que o compositor compõe a peça musical. Neste sentido, as regras que constituem a

⁹¹³ *WA – PG*, §4. Também, *AC*, I,§16: «As regras da harmonia. Pode-se dizer, que elas exprimiram o modo como as pessoas queriam que os acordes se seguissem [...]» .

⁹¹⁴ *Vide* o exemplo no Capítulo 3 desta Parte III, p. 280.

⁹¹⁵ Hagberg2011 - *Wittgenstein's Philosophical Investigations, Linguistic Meaning and Music*, *op. cit.*, p.402.

⁹¹⁶ *Inv. Fil.*, §371.

gramática são iminentes à natureza da obra – ou do objecto.⁹¹⁷ Assim, a natureza da obra musical – as «formas sonoras» – é expressa pelas próprias regras que a constituíram: se o material da música é o som então, como refere Hanne Appelqvist, «as regras que governam a aplicação dos materiais de um sistema musical residem no próprio sistema.»⁹¹⁸ Mas esta actividade de aplicação – no compositor e no intérprete – ao constituir-se como uma actividade orientada, implica critérios. Diz Wittgenstein: «Apreciar música é uma manifestação da vida humana. Como pode ser descrita a alguém? Acima de tudo acho que devemos descrever a *música*. Depois podemos descrever a relação que os seres humanos têm com ela. [...]».⁹¹⁹

A partir da primeira resposta que faz apelo a uma descrição da *música* retomamos a explicitação deixada numa cadência suspensiva no capítulo anterior – referimo-nos às palavras de Hacker⁹²⁰ que agora parafraseamos: o sentido da peça de música não é um objecto de nenhuma espécie – sentimento, ideia –, é na execução da peça que sobrevém o sentido, instituindo uma regra.

Recordemos que para Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a arte pressupõe regras que não têm fundamentos objectivos – conceitos. Não podem por isso ser abstraídas de fórmulas ou preceitos normativos, derivam antes do próprio produto, da obra artística – é a obra que dá a regra, é a obra que se constitui como padrão ou o critério para julgar a obra. Podemos afirmar que Wittgenstein subscreveria este ponto-de-vista e, portanto, a regra, inscrevendo-se no contexto humano, possui, por isso, um uso flutuante.⁹²¹ Na questão das regras inscritas na prática humana (seguindo-se desta e não causadas por um mecanismo exterior), o uso não funcional dos signos tem no jogo interpretativo musical, um dos seus exemplos mais relevantes:

Então como explicar a alguém o que quer dizer “compreender a música”? Através da indicação de imagens, sensações cinestésicas, etc, por alguém que compreende? De *preferência*, através da indicação dos movimentos expressivos de alguém que compreende. – Sim, a pergunta é também; qual a função que tem aqui a explicação? E aquilo a que chamamos compreender, o que quer dizer compreender a música? Alguns

⁹¹⁷ Cf.: *Inv. Fil.*, §373: «Que espécie de objecto é uma coisa, isso di-lo a gramática. (A Teologia como Gramática).»

⁹¹⁸ APPELQVIST, Hanne, *Wittgenstein and the conditions of musical communication*, The Philosophical Society of Finland, Helsinki: Acta Philosophica Fennica. 2008, p.306.

⁹¹⁹ *VB/CV*, [MS 137 20b:15.2.1948], p.80.

⁹²⁰ *Vide* Parte III – Capítulo 1, p. 235.

⁹²¹ Cf.: *VW*, p.10: «uso da palavra “regra” [“Regel”] é um uso flutuante».

diriam: compreender quer dizer: compreender a música nela própria. E, assim, a pergunta seria: “Pode-se, então, ensinar alguém a compreender a música?”, pois somente tal ensino poderia ser chamado uma explicação da música.⁹²²

Em Wittgenstein, as questões estéticas, que, em rigor são as questões filosóficas, não se inserem numa esfera de causalidade. As regras na música são constitutivas da própria música – o que deixa de parte quaisquer posições explicativas exteriores à obra. Apela-se à própria obra, no sentido em que as intenções estão nela – sendo a música um caso paradigmático de uma “intencionalidade resolvida”, parafraseando Soulez. É neste sentido que a linguagem ganha o seu peso acústico para a compreensão: a relação é, agora, com a entoação, o tom de voz, o gesto musical. Como bem nota Fernando Gil, «quer seja estética ou linguística, a compreensão faz-se ao rés da obra, na imanência das suas estruturas»⁹²³, ou seja, a compreensão liga-se à descrição, à justeza do que é observado: a justeza da regra na *figura musical* desenhada⁹²⁴. De facto, é na aplicação das regras, nas *jogadas* do intérprete, que, por exemplo, o rosto schumaniano se desenha. A execução articula-se entre o desdobramento da estrutura da obra, o seu conteúdo imanente – textura, os acentos rítmicos, harmónicos, contrapontísticos portanto, rés-à-obra – e a expressão. Como refere Rosen:

A análise está directamente ligada à execução: a música de Bach exige frequentemente uma articulação dinâmica, mas é sempre a expressividade que está na origem, e não a elucidação da estrutura dos seus motivos. Em Beethoven também [...] as indicações dinâmicas têm um fim expressivo e [...] uma função de clarificação: elas sublinham a independência dos diferentes motivos e fazem compreender como um tema nasce a partir de um outro [...]. [As dinâmicas] funcionam também como motivos.»⁹²⁵

Por outro lado, o meio em que essas regras surgem exibem a interdependência da obra com a forma de vida, a cultura. Em Wittgenstein, lado a lado ao “primado da obra”⁹²⁶ como um desvelamento das suas estruturas imanente, o sentido nasce do uso, da

⁹²² VB/CV, [MS 137 20b:15.2.1948], p.79.

⁹²³ Fernando Gil 1998 - *Modos da Evidência*, «Entre o aspecto e o eterno , a arte», *op. cit.*, p.440.

⁹²⁴ Como diz Wittgenstein, «se construirmos uma figura geométrica, não nos ocupamos das linhas no papel. Os traços do lápis são o mesmo que os signos da aritmética e os peões no jogo de xadrez. O essencial são as regras que são válidas para estas figuras – ou melhor dito: não é o “essencial”, mas sim aquilo que me interessa.». Cf.: *WA – Kreis*, p.105.

⁹²⁵ ROSEN, Charles, *Aux Confins du Sens*, Seuil, 1998, p.71.

⁹²⁶ Fernando Gil 1998 - *Modos da Evidência*, «Entre o aspecto e o eterno , a arte», p.440.

aplicação da regra que decorre de um meio cultural e social. É neste sentido que P. Ferreira de Castro indica que «[a] “verdadeira” fundação do sentido [...] não pode ser determinado *a priori* através dos meios puramente lógicos ou por uma certa dimensão de análise estrutural. O sentido começa sempre no meio.»⁹²⁷

A descrição do jogo interpretativo torna-se a descrição dos actos que *o jogam* e o seu valor – o valor do jogo, o valor de uma interpretação musical, por exemplo – reside na coerência desses actos, na ligação interna de um gesto à nota – e, por isso, dizemos que o gesto não é correcto apesar de ter tocado a nota escrita na partitura–, ao ataque da passagem, ao *rubato* da frase, à impressão da velocidade, à firmeza rítmica. Vejamos duas explicitações nas *Aulas e Conversas*:

Que regras usamos ou a que regra nos referimos quando dizemos: «Este é o modo correcto»? Se um professor de música diz que uma peça deve ser tocada de um determinado modo e a toca desse modo, a que está ele a fazer apelo?⁹²⁸

No caso da palavra “correcto” temos uma série de casos inter-relacionados. Em primeiro lugar, o caso em que se aprendem regras. [...] Aprende regras – exercita-se – tal como em música fazemos exercícios de harmonia e contraponto. [...] Desenvolvo um sentido das regras. Interpreto as regras. Posso dizer: «Não. Não está bem. Não está conforme as regras.”[...] Por outro lado, se não tivesse aprendido as regras, não seria capaz de formular o juízo estético. Ao aprender as regras adquirimos um juízo cada vez mais refinado. A aprendizagem das regras muda de facto os nossos juízos.⁹²⁹

É no trabalho interpretativo, na execução de uma determinada passagem, que a gramática das regras da própria passagem se mostra, na sua “arbitrariedade” ou uso *flutuante*. Como é o caso das regras que determinam as acentuações, como os *marcato*, os *fp*, os *sfz*, ou os *ppp*, e que implicam um contexto dinâmico. No entanto, tratadas como marcas de acentuação absolutas – num uso forçado – tornam-se problemáticas se não se tiver em atenção ao contexto interno, isto é, compreendê-las na sua relação umas com as outras. Wittgenstein elucida:

O facto fundamental é este: nós estipulamos regras, uma técnica, para um jogo e depois, ao seguirmos as regras, as coisas não se passam como tínhamos suposto. Estamos como

⁹²⁷ Cf. Paulo Ferreira de Castro, "Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch and the Question of Musical Meaning" in AAVV, *Estes sons, esta linguagem : Essays on Music, Meaning and Society, in Honour of Mário Vieira de Carvalho*. Cesem Gudrun Schröder-Verlag. p.340.

⁹²⁸ AC, I, §11, p.20.

⁹²⁹ *Ibidem*, §15, p.21.

que presos nas nossas próprias regras. É esta prisão nas nossas regras que queremos compreender, isto é, ter dela uma visão panorâmica.⁹³⁰

Notemos as palavras de Schoenberg que vão ao encontro de uma audibilidade panorâmica:

Supõe que se diz: *sf* é uma dinâmica absoluta, significa sempre *ff*, então não poderia ser usado quando já se tivesse alcançado o *ff*. Assim é mais simples dizer que o *sf* é uma dinâmica relativa significando que a nota assim marcada (e apenas a nota) é para ser tocada um grau (ou quantos mais?) mais alto do que todos que estão imediatamente antes ou depois. Difere do *marcato* [...] que é apenas um meio para um fim e por isso, mais suave, mais discreto.⁹³¹

Do mesmo modo, o frasear *desta maneira* implica uma respiração, que deve ter em atenção o próprio espaço sonoro em que decorre a execução: um pedal “mal metido” mistura (“fica sujo”) ou corta o som demasiado cedo, destruindo a «ilusão de que o som é mais longo do que é, e que começa de fora em lado nenhum [...] [que é] verdadeiramente a essência de fazer música”⁹³². A compreensão musical de uma peça tem a ver com a apresentação sonora dos seus motivos que se prendem com decisões interpretativas que têm como único fim a audibilidade: a regra do equilíbrio entre um *baixo alberti* e um *cantabile* numa sonata de Mozart é uma regra simples de execução, que deixa poucas dúvidas, mas o balanço entre os instrumentos num *tutti* orquestral levanta problemas de textura: o que ouvir, como efectuar um crescendo de modo a que os sopros e os tímpanos não abafem os restantes instrumentos? Barenboim esclarece: «a marca de *crescendo* está escrita verticalmente na partitura, mas se todos os instrumentos da orquestra começarem ao mesmo tempo, não se ouve nada [...]. Se se tocar como está escrito, e não se tentar compreender o que realmente significa, peca-se por omissão.»⁹³³ Porque o que se perde, na literalidade da execução, é a própria sonoridade – sons que acabam por se tornar inaudíveis, fraseio a que falta uma claridade. À incalculabilidade de expressões e modos de dizer da linguagem quotidiana juntam-se as *incalculáveis*

⁹³⁰ *Inv. Fil.*, §125.

⁹³¹ Schoenberg 2014 - *Style and Idea*, op. cit., p.340.

⁹³² Barenboim 2002 - *Parallels & Paradoxes. Explorations in Music and Society*, op. cit., p.35.

⁹³³ *Ibidem*, p.119.

modos de tocar com uma expressão justa. A explicação do sentido é uma explicação do modo de usar a palavra, de executar uma passagem: «“Talvez assim...Não sei”. Ou “assim”, dizendo exactamente que tempo deve ser.»⁹³⁴.

Por outro lado, a noção de “jogo de linguagem” introduziu-nos numa rede de conexões alicerçada numa cultura como seu pano-de-fundo. Convém neste passo clarificar o sentido da compreensão estética da obra em Wittgenstein e efectuar uma distinção entre a génese das condições históricas, e a compreensão estética da obra: o barroco *de Bach*, por exemplo, é uma peça do barroco que se encontrava já no seu ocaso e, ao mesmo tempo, o seu expoente máximo, assim como os poemas de Poe ou de Mallarmé não obedecem a nenhum cânone de regras do seu tempo. Isto é, as condições de génese da obra, que têm a sua relevância no ponto de vista da compreensão histórica, não conseguem justificar esteticamente a obra.

De facto, o motivo humano – aqueles a quem as deusas «a uns dando canções a outros uma vida com olhos enfraquecidos de lágrimas»⁹³⁵ – age na obra, impregnando-a, em forma de intenções, directamente. Mas as intenções do artista dissolvem-se, ao mesmo tempo que as suas condições de criação, na própria obra: as intenções são reveladas na obra engendrada, e não deduzidas ou derivadas da sua biografia ou da historicidade da sua obra⁹³⁶. A “obra”, não sendo independente das suas condições históricas – do contexto em que surge –, possui uma certa realidade objectiva, ou seja, pode-se descrever as suas leis de funcionamento.

Ora, o jogo musical vive de uma experiência, vivência, estética de uma forma intrínseca: a música dá-se numa percepção e numa reacção a ela: nas palmas que rompem o silêncio numa sala de concertos, religando uma comunidade, na dança que responde aos tambores africanos, no gesto do intérprete musical – maestro ou pianista. O sentido de pertença a uma comunidade desloca-se de uma experiência de uma

⁹³⁴ AC, «De uma aula pertencente a um curso sobre descrição», p.76.

⁹³⁵ Ésquilo, *Oresteia*, Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, 1998, p.232: «É grande o poder da augusta Erinia, tanto junto dos Imortais como dos deuses subterrâneos; e, para os homens, é manifesto que são elas que tudo irrevogavelmente dispõem, a uns dando canções, a outros uma vida com olhos enfraquecidos de lágrimas.»

⁹³⁶ Um intérprete culto sabe que os *Prelúdios e Fugas* para piano de Chostakovitch foram compostos num tempo de perseguição e de desolação, após ter sido obrigado pelo regime soviético a rejeitar a sua própria ópera *Lady Macbeth* (composta em 1934 tendo sido um sucesso com várias repetições) no seguimento da publicação de um editorial do Pravda – “Caos em vez de música” em 1936, ditado por Estaline. Este é o pano-de-fundo da obra. Mas o *que ela exprime* pertence-lhe, não como um algo que nela actuasse como um acrescento, mas como os *traços fisionómicos* que pertencem a um rosto.

comunidade, no seu todo, para uma experiência que pertence a cada um de nós: a vivência de cada tema musical implica uma comunidade de sentidos – significações: referências (como aludimos no exemplo das anedotas inglesas), hábitos, treino e adestramento numa cultura em que a “harmonia não é uma questão de gosto”, mas apela a uma ligação, a uma afinidade, que implica o acto imaginativo, de transporte, com aquele a quem a vida deu *canções ou olhos enfraquecidos de lágrimas*.

“A relação que os seres humanos têm com a música” inscreve-se numa cultura que, como característica de cada época, enforma a própria composição musical com a sua notação característica e linguagem própria. É neste sentido que a compreensão do canto gregoriano pode ser tão longínqua a um ouvinte do séc.XXI tal como, do mesmo modo, para um intérprete musical, educado na tradição do sistema tonal (e referimo-nos, de uma forma abreviada, a todo o período que se estende do barroco ao início do século XX), a execução de certas linguagens contemporâneas, como a música electro-acústica ou a de Emanuel Nunes, caso não se possua as chaves de acesso. As regras enformam, assim, a prática de uma cultura, não tendo um carácter prescritivo, ou seja, elas constituem-se já dentro de um *milieu*, de uma *praxis*, e as suas leis não possuem, por isso, um estatuto ontológico *per si*, como é exemplo o sistema temperado da tonalidade. Onde, como refere Adorno, «o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem»⁹³⁷.

Por outro lado, o trabalho interpretativo implica um conhecimento de regras – usos – que dizem respeito a uma retórica (como a diferença entre o *retardo* barroco e o *rubato* romântico), convenções musicais inscritas até, muitas vezes, subliminarmente: pensamos por exemplo na ornamentação barroca que ou não aparece indicada, cabendo ao intérprete educado recriá-la na sua execução, ou aparece estilizada completamente escrita como em muitas obras contrapontísticas de Bach. Neste sentido, sem dúvida que, como refere Paulo F. de Castro, «[a] música [...] está em todo os lugares inscrita com os traços da significação [*meaning*] na forma de figuras retóricas, gestos miméticos, tópicos, estilos, disposições, narrativas implícitas [...]»⁹³⁸.

É também neste sentido que o platonismo musical ao assumir que as obras

⁹³⁷ Adorno 1974 - *Filosofia da Nova Musica*, «Schoenberg e o progresso», *op. cit.*, p. 36. Retomamos, aqui, as palavras de Adorno já anteriormente citadas num outro passo (*vide* nota 193 na Parte I, p.60).

⁹³⁸ Castro 2015 - *Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch and the Question of Musical Meaning*, *op. cit.*, p.338.

musicais são “formas eternas” e, por isso, descobertas pelo compositor, não leva em atenção o contexto em que elas ocorrem. Scruton, coloca o dedo na ferida, ao observar que «seria uma fraca consolação para um ecologista saber que um tigre existe eternamente e assim nada ser necessário para assegurar a sua sobrevivência.»⁹³⁹ Ora, o carácter estético da obra musical reside na percepção da sua estrutura sonora implicando, ao mesmo tempo, uma sensibilidade ao contexto em que está inserida. Wittgenstein salienta esta percepção do carácter estético da peça, na descrição que faz da impressão que esta lhe suscita, na relação com o estilo:

Ouçõ de modo diferente a melodia depois de conhecer o estilo do seu mestre. Tê-la-ia descrito, por exemplo, como feliz, mas agora sinto-a como a expressão de um grande sofrimento. Descrevo-a agora de forma diferente, ligo-a a coisas totalmente diferentes.⁹⁴⁰

E na mesma direcção observa Scruton:

[N]enhuma periodização é mais natural do que aquela que ocorre connosco na experiência musical [...] [pois] o campo acousmático está estruturado por acções virtuais e intenções virtuais. Ouvimos estas [acções e intenções virtuais] com a mesma imediaticidade que percebemos as acções e os motivos dos seres humanos. Uma obra musical põe-nos imediatamente em contacto com uma forma de vida humana e com o estilo e a maneira de um período – tal como as expressões e as formas de vestir de um retrato elisabethiano. Assim, podemos ouvir a originalidade de uma obra com a mesma imediaticidade com que ouvimos o estilo do compositor.⁹⁴¹

Também o intérprete tem também o seu estilo – quando é criador. Nos modos de execução reconhecemos um rosto que é simultaneamente o de Mozart e o de Sokolov, o de Maria João Pires, o de G.Gould. O espírito [*Witz*] do jogo – como a expressão de um rosto – justificaria, assim, a multiplicidade das expressões da execução, em que as imagens produzidas se diferenciam, ao mesmo tempo que o tema permanece o mesmo. Isto é, há gestos que estão ligados sem dúvida às regras do pronunciar, da *nuance*, do fraseado, do gesto aprendido na experiência vivida e há o *Witz* que permite «cantar esta

⁹³⁹ Scruton1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.114.

⁹⁴⁰ *UEFP*, I, §774.

⁹⁴¹ Scruton1997 - *The Aesthetic of Music*, op. cit., p.115.

passagem com uma expressão muito determinada»⁹⁴², «*assim* como estou agora a tocá-la; uma descrição só poderia *indicá-la*.»⁹⁴³. Vimos o exemplo da sonata em lá m de Mozart por Gould e Sokalov – podemos acrescentar outra interpretação, bem conhecida, da *Marcha Turca* da Sonata em Lá M de Mozart por Maria João Pires, onde o tempo *Allegretto* é “respeitado” ao contrário de uma constelação de outros intérpretes que o tocam em *Allegro*. A fisionomia de um tema musical vive deste entrelaçar entre os usos das regras – a análise da partitura ou o estudo da ornamentação – e o *Witz* – a improvisação mozartiana de Gould, que ao tocar as mesmas notas, nos anima, nos incita a *ver-cómo*, isto é, a ouvir de um outro modo, de uma outra maneira a fisionomia de Mozart.

O *querer-dizer* do intérprete tem no seu coração a noção de *Aspekt*: o tema do próximo capítulo elucidar-nos-á como a expressividade da peça – o seu *querer-dizer* – está numa relação interna com uma vivência, que solta um aspecto, ao tocarmos agora como uma transição, agora como uma conclusão. É para a fertilidade dos *Últimos Escritos* de Wittgenstein que agora nos encaminhamos.

⁹⁴² *Inv. Fil. II*, vi, §14.

⁹⁴³ *UEFP*, II, §18.

Capítulo 3 – O querer-dizer do intérprete musical e os *Aspekte*

A mão escreve; mas não escreve porque se quer, mas quer-se aquilo que ela escreve. Não observamos com espanto ou com interesse enquanto escreve; não pensamos “O que irá agora escrever?” Mas não porque se deseje que escrevesse “isso”. Com efeito, que ela escreva o que eu desejo, poderia até mesmo espantar-me.⁹⁴⁴

Nos seus últimos escritos⁹⁴⁵, a questão da *dizibilidade* do íntimo, a compreensão da expressão das experiências, das vivências, emoções, em suma, a compreensão das expressões da linguagem que dizem respeito a um interior, a um íntimo, apontará para um outro tipo de laço e de gestos compreensivos, levando a uma clarificação de palavras e expressões como *rosto*, *atmosfera*, *sentimento*. Atente-se nas enunciações: «poderiam dois rostos ter a *mesma* expressão? (Sim e não)»⁹⁴⁶; ou «mas não se pode separar o olhar do rosto»⁹⁴⁷; ou ainda, «“Como devemos explicar um sentimento [*Gefühl*]?”»⁹⁴⁸ As expressões que dizem respeito ao íntimo, tomadas como *unsinnig*, no âmbito do *Tractatus*, podem ser cheias e plenas de sentido, como um “quarto pode estar vazio e no entanto cheio de luz”⁹⁴⁹.

Mas esta iluminação, de um íntimo, impõe uma alteração na compreensão da relação entre interior e exterior ou, melhor dizendo, implica a própria dissolução de um modelo de relação que nos leva a considerar que uma vivência do íntimo existe previamente, pendurada “como uma etiqueta”, como um “isso” que a mão irá, quando for escrever, ou tocar, exprimir. Ora, a compreensão das expressões do íntimo, como compreensão em acto, tem uma afinidade profunda com a compreensão musical que a prática interpretativa instaura. Relembremos as palavras de Soulez, já citadas na primeira parte deste estudo⁹⁵⁰, que tomaremos como ponto-de-partida para este nosso

⁹⁴⁴ WA – ZETTEL, §586.

⁹⁴⁵ Correspondendo ao período final dos anos 40 até à data da sua morte em 51 e que se encontram dispersos (com as eventuais repetições – que nunca são exactamente iguais – com acrescentos ou reduções), constituindo a segunda parte das *Investigações Filosóficas*, os *Últimos Escritos da Filosofia da Psicologia*, conjuntamente com o Zettel e as *Observações da Filosofia da Psicologia* (*BPP I e II*).

⁹⁴⁶ UEFP, §372.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, II, §14.

⁹⁴⁸ DE, [MS 169], p.18.

⁹⁴⁹ *Inv. Fil.*, § 673.

⁹⁵⁰ *Vide* Parte I, Capítulo1, p.36.

último capítulo:

O jogo da execução tinha aos seus olhos uma importância muito especial e talvez não seja exagerado ver aí toda uma filosofia da interpretação associada ao gesto e à fisionomia daquele que compreende e manifesta a sua compreensão de uma maneira que faz parte do jogo em questão, e onde, por consequência compreender e produzir uma compreensão do modo como se executa uma peça musical são absolutamente solidárias.⁹⁵¹

Como tem sido nossa convicção, a passagem às práticas humanas, ao concreto, ao chão rugoso do quotidiano, é também uma passagem ao agir interpretativo: a compreensão do *musikalische Gedanke* é um agir, é seguir, ouvir o tema, é tocá-lo de um certo modo, é deixá-lo «[entrar] de mansinho [*schleicht*] dentro da minha vida. Torna[r]-se parte de mim próprio.»⁹⁵² Deixá-lo instalar-se – o tema musical como o amor – *feito poço dentro do meu coração*, como canta Chico Buarque. O movimento do querer-dizer é o movimento vivo e envolvente, e a partitura torna-se obra sonora, vida que se exprime quando o sopro do intérprete ou a *dança dos seus dedos*⁹⁵³ vai ter com ele, *tema*: «Nós queremos dizer: querer-dizer uma coisa não é uma imagem morta (seja ela qual for), mas é, antes, como se fôssemos ao encontro de uma pessoa. Vamos ao encontro da coisa que queremos dizer.»⁹⁵⁴ A “imagem morta” como uma vivência, uma intenção ou sentimento do compositor não é senão uma “trivialidade”, como refere:

Se eu perguntar agora: “O que é que eu então realmente vivencio [*erlebe*] quando oiço um tema e o oiço com compreensão?” – não me ocorre nada, senão trivialidades como resposta. Algo assim como imagens, sensações cinestéticas [*Bewegungsempfindungen*], e pensamentos e coisas semelhantes.⁹⁵⁵

A tónica é posta não numa intenção já conhecida, num plano antecipatório, e que os dedos do pianista exprimiriam – o “isso” como uma significação prévia – mas é ao tocar que a própria intenção se revela, dando a ver a própria compreensão do tema, o

⁹⁵¹ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.49.

⁹⁵² *VB/CV*, [137 67a:4.7.1948], p.83.

⁹⁵³ *Ibidem*, [162b 59v: 1939 – 1940], p.42: «Tocar piano: uma dança dos dedos humanos.».

⁹⁵⁴ *Inv. Fil.*, §455. [trad. mod.].

⁹⁵⁵ *VB/CV*, [MS 137 20b:15.2.1948], p.79.

seu sentido: uma vez como uma *transição*, outra como um *parênteses*⁹⁵⁶. A abertura do íntimo, pois o «querer dizer acontece [dá-se] na alma»⁹⁵⁷, não é no modo da introspecção, mas está, sim, ancorada num gesto exterior, em critérios que nos permitem dizer: está “correcto”.

No pensamento wittgensteiniano, as intenções não são compreendidas como estados ou processos mentais, fenómenos que ocorram na mente e para os quais pudéssemos apontar. Como ele bem exemplifica: «Alguém acena-me com a mão. “que querias tu?” – Queria que viesses”. Essa é a intenção na altura de acenar».⁹⁵⁸ Isto é, no próprio movimento inscreve-se a intenção. Donde a perplexidade da pergunta acerca das “intenções do compositor” pois, por um lado, elas inscrevem-se no próprio acto da sua composição, na partitura e, por outro, exprimí-las é o próprio acto do intérprete que vai na sua direcção, na direcção do rosto de Beethoven – a partitura do Concerto nº4 para piano. A compreensão não é assim um processo que se possa separar da expressão, como no exemplo de uma criança que, ao cair e ao se magoar, não mergulha numa introspecção de perguntas e dúvidas: nenhuma dúvida se lhe assiste quando se magoa, mas grita, esperneia, chora. Deste modo, o propósito, a intenção – *Absicht* – não implica uma “tendência ou vivência característica”⁹⁵⁹, isto é, no querer-dizer não está implicado uma inclinação ou um sentimento que dele pudesse ser inferido ou que o postulasse. O músico, quando executa uma peça musical, não quer comunicar uma intenção, toca, executa a peça pois se quisesse «“além do que [fez] comunicar ainda uma intenção?” [isso dever-se-ia] não porque a intenção ainda fosse uma coisa que tivesse então acontecido, mas sim porque [quereria] comunicar uma coisa acerca [*dele*], o que já excede o que então aconteceu.»⁹⁶⁰

O *querer-dizer* do tema musical procurado pelo intérprete é um movimento de desejo: se o sentido da frase, no *Tractatus*, é como uma seta, na filosofia posterior assume uma forma da vontade, mas como um gesto, como um fazer, e não como uma actividade mental. Trata-se, pois, de um movimento orientado em relação a algo ou

⁹⁵⁶ *Inv. Fil.*, §527.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, §358.

⁹⁵⁸ *UEFP*, §74.

⁹⁵⁹ *Cf. Inv. Fil.*, §591.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, §659: « Por que é que eu quero, além do que fiz, comunicar ainda uma intenção? [...] porque quero comunicar uma coisa acerca de *mim*, o que já excede o que então aconteceu. Quando eu digo o que é que eu queria fazer, abro-lhe o meu íntimo [*Inneres*]. Mas não é fundamentada num acto de introspecção, mas sim por meio de uma reacção (podia chamar-se-lhe de uma intuição.)» [trad. mod.].

alguém que desperta alguma coisa no que procura, no que vai ao encontro, e no que é procurado, o que recebe⁹⁶¹. O movimento do querer-dizer é um querer que se preenche, uma expectativa cumprida: «Sim; querer dizer uma coisa é como ir ao encontro de uma pessoa.»⁹⁶² É desta forma que querer-dizer um tema musical é o próprio acontecimento, o tocar o tema, não um “isso”, mas o “Isto!” schumaniano que nos persegue⁹⁶³.

É, pois, o próprio acontecimento musical que mostra a intenção, o que se pretende com a execução de uma passagem. Lembremos um dos diálogos habituais entre um executante e o seu professor:

– *O que queres fazer com esta passagem?*

– *“Quis fazer um 'crescendo'.*

– *Mas porque é que não o fazes? Se não o fizeres, ninguém adivinha. Faz assim: modifica o começo do 'crescendo'... não tão cedo... senão não se percebe que é 'crescendo', perde-se o efeito”. Ah!, agora entendi o que querias nesta passagem ... mas faz agora o 'crescendo' até à transição e depois 'respira', assim, levanta a mão, para indicar a modulação! E aqui o ataque dos dedos é mais cerrado, para o ritmo ser bem marcado nas semi-colcheias a deslizarem para a colcheia... quase a precipitarem-se....*

Eis, assim, um conjunto de caminhos que explicitam, tendo os movimentos como critérios, o que se quis exprimir ao tocar. Wittgenstein também o refere: «Então como explicar a alguém o que quer dizer “compreender a música”? Através da indicação de imagens, sensações cinestésicas, etc, por alguém que compreende? Antes de mais, através da indicação dos movimentos expressivos de alguém que compreende.»⁹⁶⁴ Ou seja, é através dos gestos, reacções que acedemos a uma compreensão dos estados mentais. Donde as expressões: “morto de riso”, “saltou de alegria”, “fez-se de morto” ou “à flor da pele”.

Se a compreensão da linguagem se inscreve no uso das palavras, também a compreensão do tema musical se inscreve no modo de execução das notas da partitura.

⁹⁶¹ Em que o modelo da caça é mais uma das comparações: «Qual é a expressão natural de uma intenção? – Olha para um gato que se aproxima de um pássaro ou para um animal que quer fugir.». Cf. *Inv. Fil.*, §647.

⁹⁶² *Ibidem*, §457.

⁹⁶³ *Vide* a primeira ocorrência na Parte II, Capítulo 2, p.135.

⁹⁶⁴ *VB/CV*, [MS 137 20b:15.2.1948], p.80.

A partitura é uma forma que não está fixada, com uma vaguidade que lhe é própria⁹⁶⁵: ela tem linhas, diagonais invisíveis (como numa linguagem figurativa), forças, aspectos, assumindo assim um modo de questionamento: o que *querem dizer* estas linhas, estas diagonais, estes ‘aspectos’? «[...] Porque é que o volume de som e tempo vão exactamente *nesta* direcção?»⁹⁶⁶ Qual é o sentido do som na Música?⁹⁶⁷». A compreensão *destas palavras, por esta ordem* implica uma posição [*Stellungen*]⁹⁶⁸ que constitui a expressividade da frase, expressividade, ela própria, intransitiva: há um modo de constituição interna que faz com que o lugar da palavra não seja indiferente. Da mesma forma, há um modo de constituição da partitura que convém à mão que a exprime, que vai ao seu encontro. Wittgenstein conhecia muito bem esta adesão da mão às notas, melhor dizendo, ao movimento expressivo de um *cantabile*, toda uma géstica que vai ao encontro do tema: « [...] como poderia eu tocar as notas da partitura no piano se elas não tiverem já uma relação com tipos particulares de movimento da mão?». Na execução das notas da partitura – determinadas posições e encadeamentos de acordes, passagens em saltos, ligaduras de articulação musical que implicam movimentos de pulso – está já inscrita o próprio gesto compreensivo do tema e nada mais há a acrescentar. Ou seja, em palavras wittgensteinianas:

[a] intenção [*Absicht*], com a qual se age, não “acompanha” [*“begleitet”*] o agir como tão pouco o pensamento “acompanha” o falar. Pensamento e intenção não são nem “articulados” [*gegliedert*] nem “não-articulados”, como, para compararmos, não há [não soa] um único som isolado (...) numa melodia.⁹⁶⁹

Vemos aqui a dissolução de uma relação tomada como uma articulação entre interior e exterior negando assim uma separabilidade entre interior e exterior: não se nega nem o interior nem o exterior, mas mostra-se que a ligação entre interior e exterior não é um “a mais” que se junta, um termo que se lhe acrescenta. Antes, a compreensão

⁹⁶⁵ A partitura partilha desta ideia de uma *Vagheit*, indeterminação: «a ideia de uma “figura” é vaga: isto é: a partitura é uma “figura” da música.» cf. *Lectures Moore*, «Lent Term, 1933», p.302. Já fizemos também alusão a estas palavras wittgensteinianas na Parte I, capítulo 3 cujo o tema em análise era justamente sobre a partitura.

⁹⁶⁶ *Inv. Fil.*, §527.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, §529.

⁹⁶⁸ Cf. *ibidem*, §527.

⁹⁶⁹ *PU II*, xi, §280: «Die Absicht, in der gehandelt wird, “begleitet” nicht die Handlung, sowenig wie der Gedanke die rede “begleitet”. Gedanke und Absicht sind weder “gegliedert” noch “ungegliedert”, weder einem einzelnen Ton zu vergleichen, der währendt des handelns oder Redens erklingt, noch einer melodie.».

desta relação vai no sentido de uma relação interna, “como uma propriedade que não se pode negar”⁹⁷⁰, em que um (o interior) não pode ser separado do outro (o exterior), como o *musikalische Gedanke* só se torna audível no gesto que o intérprete executa.

Continuemos o nosso diálogo imaginado: “Não vês? Basta fazeres o que está lá! Se não articulares duas a duas estas notas, é outra coisa.” Vejamos um exemplo musical, que vai na direcção destas linhas e que implica a execução como um acto compreensivo:



Nesta exposição da sinfonia em si m de Bach a execução entre uma articulação mais destacada na parte do soprano em relação a um movimento expressivo mais *legato* na parte do contralto é um índice de compreensão do tema musical, apresentando assim a relação inextricável entre intenção e querer-dizer. A intenção está no agir, no *staccatto* com que se executa as duas últimas semi-colcheias de cada grupo de três semi-colcheias:

Se o *querer-dizer* está inscrito no *modo* de expressão, por outro lado, *como* é que o intérprete vai exprimir este *querer-dizer*? Como se efectua esta inscrição do *querer-dizer* no *modo-de-expressão*? Como encontrar o modo *justo, correcto* de exprimir o tema musical? Como “articular as duas notas” que se apresentam? Tal como o *querer-dizer* não exprime nenhum corpo de sentido prévio, também o *modo de expressão* não tem um paradigma exterior, “nenhuma imagem *disso*”: ele não está constituído e é no próprio jogo de execução musical que ele ganha o seu ser. Vejamos, de novo, as palavras de Wittgenstein, que nos parecem, aqui, imprescindíveis:

É verdade que eu posso ouvir tocar uma melodia e dizer: “Isto não deve ser tocado desta maneira, mas antes deve ser assim”; e assobio num tempo diferente. E somos inclinados a perguntar: O que é saber o tempo em que deve ser tocada a peça?” A ideia

⁹⁷⁰ TLP, [4.123]: «Uma propriedade é interna, quando não é pensável que o seu objecto não a possua».

sugere que *deve* haver um paradigma qualquer na nossa mente. [...] [mas ao] assobiar de um modo particular [nada está] presente no meu espírito a não ser a melodia *realmente assobiada* (e nenhuma imagem *disso*).⁹⁷¹

Um tema musical – como uma pintura ou uma poema ou a expressão “estar nas mãos de Deus”⁹⁷² – revela um valor intrínseco a ele próprio, negando assim um corpo de significação anterior ou um conteúdo funcional, informativo. De facto, a ênfase diz respeito à própria expressividade da obra de arte e é nesse sentido que Wittgenstein declara: «[a] imagem diz-se a ela própria, a mim – gostaria eu de dizer. [...]. Isto é, o facto de me dizer alguma coisa consiste na sua própria estrutura, nas *suas* formas e nas *suas* cores. (O que significa dizer, quando se diz “O tema musical diz-se a si próprio, a mim?)»⁹⁷³. O que estamos aqui a colocar em análise é a questão da autonomia da obra de arte – no caso a musical – que partilha de uma oscilação entre o que é da cultura e o que é da própria obra, cuja expressividade é dada a ver no desdobramento da sua ideia, na acepção do romantismo alemão⁹⁷⁴. Como também refere Scruton, «a expressão é trazida à existência através da linha musical, operando na estrutura musical»⁹⁷⁵. O intérprete executa a linha musical, o seu conteúdo que está todo na frase – é a própria frase e não num “fora” longínquo que trás à existência e é nesse movimento, que é o movimento de *querer-dizer*, que “o tema musical [se] diz a mim.” Que o tema musical exprima não implica que se procure um objecto, um “algo” que o signifique – a crítica a Tolstoi e à sua teoria de arte, por Wittgenstein, é certa:

Muito pode ser aprendido da falsa teoria de Tolstoy de que a obra de arte expressa “um sentimento”. – E pode-se também chamá-la, se não a expressão de um sentimento [*Ausdruck eines Gefühls*], uma expressão sentimental [*einen Gefühlsausdruck*], ou uma expressão sentida [*einen gefühlten Ausdruck*].

E pode-se também dizer, que as pessoas que compreendem isso vibram” [*“schwingen”*] igualmente com isso, respondem a isso. Podes dizer: a obra de arte não comunicará *algo de outro* [*etwas anderes*], mas a si mesma. Tal como, quando eu visito alguém, não desejo produzir este ou aquele sentimento nessa pessoa, mas, acima de tudo,

⁹⁷¹ BrB, §17, p.166.

⁹⁷² Vide PO, «Conferência de Ética», p.42.

⁹⁷³ Inv. Fil., §523. [trad. mod.].

⁹⁷⁴ Vide Parte I - capítulo 3.

⁹⁷⁵ SCRUTON, Roger, *Understand Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum International Publishing Group, 201, p.50.

simplesmente visitá-la e, sem dúvida, ser bem acolhido.⁹⁷⁶

Esta oscilação entre as expressões – *Ausdruck eines Gefühl / eine Gefühlsausdruck/ eine gefühlte Ausdruck* – expõe o caminho, parafraseando Soulez, que vai da “expressão de um sentimento, à expressão sentimental e, por fim, à expressão sentida da música”⁹⁷⁷. Uma outra interrogação aparece-nos na expressão «“Ele vivencia o tema intensamente. Algo nele acontece quando o ouve”. Mas o *quê?*»⁹⁷⁸. Esta expressão não nos deve levar a pensar que há algum apelo a uma vivência introspectiva, no sentido de um sentimento intransmissível, privado, como já referimos. Diz respeito, antes, à receptividade ao tema musical, à sua resposta. Ora a expressividade «sentida da música» coloca-nos no ponto nevrálgico da natureza da compreensão musical. A articulação diz respeito a uma expressividade própria que observamos tal como observamos os traços de um rosto: este reconhecimento não é, por isso, instrumental, pois admiramos uma expressão ou achamo-la pouco convincente ou triste, por ela própria e não por algo que se procure nela para preencher uma função, desempenhar um papel. Apoiamo-nos aqui nas palavras de Fernando Gil: «[a] obra apresenta-se na primeira pessoa, *prima facie* não remete senão para ela própria.»⁹⁷⁹

O afastamento em relação a um paradigma qualquer que determinaria “o tempo em que deve ser tocada a peça”, coloca-nos no âmago do modo de expressão musical com as implicações ontológicas que já explicitamos em relação ao “ser” da obra⁹⁸⁰. Como verificámos, Wittgenstein já tinha apontado para uma “inseparabilidade entre os pares que se juntam na conexão interna entre a regra e o seu uso” (sendo o treino e o adestramento partes integrantes da sua compreensão⁹⁸¹). Como pensar o *modo de expressão* na execução musical?

Se na aprendizagem da língua, e para memorizar o duplo [significado] da palavra “banco” olho alternadamente para a imagem de um “banco para nos sentarmos” e para a

⁹⁷⁶ VB/CV, [MS 134 106: 5.4.1947], p.67.

⁹⁷⁷ Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit., p.39.

⁹⁷⁸ VB/CV [MS 132 51:25.9.1946], p.59.

⁹⁷⁹ Gil 1998 - *Modos de Evidência*, «Entre o aspecto e o eterno, a arte», op. cit., p.440.

⁹⁸⁰ Vide Parte I – Capítulo 4.

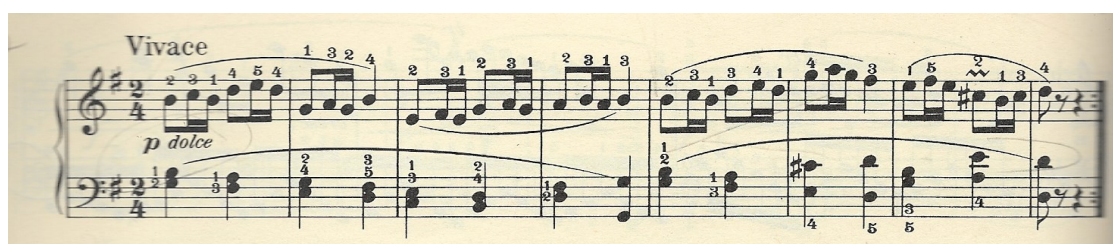
⁹⁸¹ Cf. UEPF, §348: «Podemos falar da função das palavras na frase, no jogo de linguagem, na linguagem. Mas “função” significa, em cada um destes casos, *técnicas*. Refere-se, portanto, a uma explicação e a um adestramento *gerais*.». [trad. mod.].

imagem de uma “instituição bancária”, dizendo sempre “banco” ou “isto é um banco”, haverá aqui a “vivência do significado”? Diria que, neste caso, certamente que não. Mas se me parecer, por exemplo, que há no tom de uma expressão [*Ton der Aussprache*] que eu queria dizer um ou que queria dizer o outro, – então, sim.⁹⁸²

A entoação – o modo enfático como pronunciamos uma palavra ou acentuamos com o tom de voz ou, ainda, deslizamos num arpejo (como no da sinfonia em sim de Bach) – para expressar a diferença de significado aparecerá como um factor decisivo, tal como enuncia em relação à compreensão do tema musical: assim, referindo-se à partitura «usada para descrever uma peça musical (...) [esta] não reproduz a ênfase de cada nota. A gramática dá à linguagem os graus necessários de liberdade.»⁹⁸³

O que é de uma enorme vitalidade é esta alternância entre o que é da gramática, da cultura que é necessária para o tocar expressivo⁹⁸⁴, por um lado, e da obra de arte que não tem nenhum paradigma que possa ser observado, por outro, pois “o tema diz-se a si próprio”. A cultura é a gramática do intérprete com as regras e as orientações técnicas – como fazer o *crescendo* e o *staccato*, e o *cantabile* de Chopin – que implicam que seja *assim* e não de *outra maneira*, mas também exigindo um ouvido que se quer conhecedor das obras e do seu contexto em que se incluirá as características de um povo (e lembremos a especificidade do humor dos ingleses), de uma língua e de um tempo. Vejamos um exemplo concreto em que o conhecimento de uma determinada cultura produz os seus efeitos na própria elaboração da linha musical.

No terceiro andamento da sonata de Beethoven op. 79, o *Vivace*, o tema tem a seguinte configuração:



⁹⁸² *Ibidem*, §60. [trad. mod.]. *Vide* igualmente: *Ibidem*, §37. « Pois onde difere o lamento “Tenho dores” da simples comunicação? Na intenção, com certeza. E essa expressar-se-á também, talvez, no tom.»

⁹⁸³ *PG*, III, § 38.

⁹⁸⁴ *Zettel*, § 164. «como se pode explicar o que é o “tocar expressivo”? Certamente que não o é por meio de algo que acompanha o tocar. – O que é necessário para a explicação? Poder-se-ia dizer: uma cultura.»

Ora, uma compreensão da execução deste tema, que tem a ver com a cultura do espírito alemão, foi brilhantemente dada por Fausto Neves num curso de piano⁹⁸⁵. Cito de memória: “Pensa que estás numa cervejaria alemã e que estão todos aqueles alemães, já com alguns copos, a balançarem aquelas canecas grandes de um lado para o outro. Assim é o movimento das semi-colcheias [♪] em direcção à colcheia [♩]”⁹⁸⁶.

De facto, a comparação de um movimento ínsito à linha musical com outro movimento das práticas humanas mostra exactamente o que Wittgenstein designa por critérios compreensivos: o modo como os alemães bebem, o agitar das canecas é um dos sinais evidentes da satisfação, o preenchimento de uma expectativa de se ficar “alegre”. Ora, a compreensão do tema musical apela a estes índices compreensivos, movimentos, gestos. Repare-se que o exemplo dado não é do sentimento de alegria dos alemães – o que eles sentem – mas do gesto, movimento expressivo. A impressão que o tema provoca, e seguimos aqui Paulo Tunhas, «está relacionada com as coisas no seu meio, como, por exemplo, com a língua alemã e a sua entoação»⁹⁸⁷ e, dizemos nós, que a *ambiance* é aqui – no *Vivace* de Beethoven – a da *Oktoberfest*. Acrescentemos ainda, em relação à noção de “gesto”, umas palavras de P. Johnston:

De acordo com Wittgenstein nós compreendemos a música não porque contenha uma mensagem ou uma emoção que poderia também ser posta em palavras. Pelo contrário, nós compreendemos a música como compreendemos os gestos (...) mesmo que nos seja impossível de explicitar o que o gesto e a frase musical querem dizer. “O gesto tornou-se apenas acessível para ti” [BPP I, §660]⁹⁸⁸

Duas ordens de dificuldades se apresentam aqui:

O *gesto musical* só se tornou acessível por estarmos mergulhados num *medium*, linguagem que se inscreve nas práticas mais quotidianas, em suma, numa cultura. Por outro lado, esta normatividade é flutuante, como o próprio Wittgenstein refere:

Se um padrão de vida [*Lebensmuster*] é o fundamento [*Grundlage*] para um emprego de uma palavra, então deve nele existir uma indeterminação [*Unbestimmtheit*]. O padrão de

⁹⁸⁵ Ministrado na Escola de Música Nossa S^a do Cabo (Linda-a-Velha, Lisboa).

⁹⁸⁶ Por uma manifesta falta de símbolos indicamos duas colcheias juntas para um paralelismo com as duas semicolcheias agrupadas com a figura (regular) da colcheia isolada. Acreditamos que, assim, *mutatis mutandis*, a compreensão da partitura torna-se mais explícita.

⁹⁸⁷ Tunhas2004 - *Música e pensamento: a partir de Wittgenstein*, op. cit., p.74.

⁹⁸⁸ Johnston, Paul, *Wittgenstein: Rethinking the Inner*, Routledge, 1993, p.110.

vida não tem uma regularidade [*Regelmäßigkeit*] exacta.⁹⁸⁹

O padrão de vida – o contexto, a cultura – o todo que determina o uso das regras não elimina a indeterminação. Esta indeterminação é, na compreensão da obra de arte, da ordem de um “poético” que não se diz em palavras – *inexprimível* – mas que se compreende. É para este inexprimível, que se mostra na expressão do poema de Uhland como no tema musical (lembrando aqui as observações produzidas sobre o poema de Uhland⁹⁹⁰), que a pergunta «[c]omo é que se *conduz* uma pessoa à compreensão de um poema ou de um tema musical?»⁹⁹¹, ganha outros contornos mais subtis. Ensaieemos uma resposta.

Um tema musical, como um poema, não pode ser traduzido (sendo essa a diferença crucial em relação à linguagem), mas a explicação do seu sentido pode ser compreendida. Se a inefabilidade do tema diz respeito a uma tradução em palavras, a sua compreensão não fica, no entanto, selada. Como já pudemos observar⁹⁹², o movimento de tradução de um poema (ou de de um texto) é uma forma que tem relações fecundas com a interpretação musical. Esta relação aparece-nos explicitada nas *Investigações Filosóficas* com uma importante distinção. Vejamos as palavras de Wittgenstein:

Falamos em compreender uma frase no sentido em que ela pode ser substituída por uma outra que diga o mesmo; mas também no sentido em que ela não pode ser substituída por qualquer outra. (Em Música um tema também não pode ser substituído por outro). No primeiro caso, o pensamento expresso na frase é comum a ambas; no segundo caso é aquilo que só estas palavras, por esta ordem, exprimem. (Compreender um poema).⁹⁹³

A compreensão do sentido de uma frase opera-se de dois modos. No primeiro modo, a tradução ou substituição de uma frase da linguagem por outra está assegurada pelo fundo comum, que diz a mesma coisa; o segundo modo de “compreender”, diz

⁹⁸⁹ *UEFP*, §211[trad. mod.].

⁹⁹⁰ *Vide* Parte II – Coda.

⁹⁹¹ *Inv. Fil.* §533: «Mas como é que se pode, (...) explicar a expressão, transmitir a compreensão? Pergunta-te: Como é que se *conduz* uma pessoa à compreensão de um poema ou de um tema musical? A resposta a esta pergunta diz-nos como é que o sentido é aqui explicado.»

⁹⁹² *Vide* Parte I – Capítulo 4.

⁹⁹³ *Inv. Fil.*, §531.

respeito a uma determinada ordem que a palavra tem na frase, ou ao papel que é inerente à sua “alma”⁹⁹⁴ desempenhar. É em relação a este segundo modo que a compreensão de um tema musical permite explicitar o que aqui está em causa: aquilo que só estas palavras, por esta ordem, exprimem, implicando, pois, que haja uma palavra certa, *le mot juste*, como também numa sequência harmónica não pode ser um qualquer acorde. Ora, na interrogação acerca do sentido no que é próprio da intransitividade – a questão da expressão musical – uma primeira resposta é dada ao fazer ressaltar o modo de expressão destas palavras, acordes e notas, numa ordem, quer no poema, quer na peça musical. Deste modo, o sentido dado pelas palavras por esta ordem ou, no tema musical, pela disposição das dinâmicas, das notas no *crescendo*, na construção da intensidade, dão conta da gramática da palavra compreensão.

Wittgenstein aduz um movimento de possibilidade de dizer o sentido – como “conteúdo espiritual” – que diz respeito à compreensão de uma ordem íntima das palavras, que age na linguagem. Dito de outro modo, a compreensão desta *Linie* musical joga-se na sua intensidade, no tempo escolhido: «Ouvir uma palavra neste sentido. Que estranho, que isso exista! Fraseada *desta maneira*, acentuada *desta maneira*, ouvida *desta maneira*».⁹⁹⁵

O querer-dizer é um olhar, um gesto – como bem mostram os gestos pianísticos ou de um maestro. As diferenças de significação – como ao ouvirmos uma “seriedade” ou uma “gravidade” num tema musical –, diferenças subtis que «o assobiar com a expressão correcta» exprime⁹⁹⁶, ganham o nome de poético e estão, deste modo, implicitamente subjacentes na impossibilidade de tradução de uma palavra por outra (e só esta é a “certa”) assim como na impossibilidade de substituição de um tema por outro tema. O que está aqui em jogo é o “poético” que também Walter Benjamin enuncia:

Que coisa “diz”, afinal, uma obra literária? Sobre que realidade informa? Diz e informa muito pouco àquele que a compreende. O que nela há de essencial não é da ordem da informação (*Mitteilung*) nem do enunciado. [...] Mas aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação [...] não será precisamente o que nela há de

⁹⁹⁴ Cf. *Inv. Fil.*, §530: «Poderia também haver uma linguagem em que a “alma” [die *Seele*] das palavras não desempenhasse nenhum papel. Na qual, por exemplo, ficaríamos indiferentes à substituição de uma palavra por outra arbitrariamente inventada.».

⁹⁹⁵ *Ibidem*, §534.

⁹⁹⁶ *UEFP*, §688: «“Contornos subtis de comportamento” [“*Feine Abschattungen des Benehmens*”] – Se a minha compreensão de um tema se exterioriza no facto de o assobiar com a expressão correcta, então isso é um exemplo destes “contornos subtis”.».

inapreensível, de misterioso, de “poético”?⁹⁹⁷

A possibilidade de dizer o sentido inscreve-se, assim, na compreensão do íntimo da linguagem e da música. Se na linguagem poética não é indiferente dizer uma palavra em vez de outra, tal tem origem no lastro afectivo que cada palavra, pelo seu uso, comporta. Dizer que as palavras têm alma implica perceber que as palavras no discurso poético, como no discurso amoroso, são aprendidas numa gramática carregada de intensidades: na experiência da criança a palavra tem a coloração da voz da mãe, do gesto do pai, a experiência amorosa. Como também observa Chauviré em relação às palavras da nossa linguagem:

As nossas sílabas, as nossas palavras, têm para nós uma “cara” e “olham para nós”. Pois para [...] o último Wittgenstein, nós servimo-nos das palavras, mas elas não são apenas “instrumentos numa caixa de ferramentas”, como ele já tinha dito numa outra vez, pois em certos usos nós vêmo-las com uma fisionomia, que torna cada uma delas insubstituível.⁹⁹⁸

O que a compreensão de um tema musical aponta é a imediata relação com um património de reacções expressivas imediatas e não com uma aprendizagem de um sistema de correlações que justifiquem as relações que fazemos – qual é a regra que justifica uma seriedade do tom? Nenhuma. E por isso só se pode dizer “inanidades”. Pela mesma razão, na expressão “falta-lhe uma namorada” – para se indicar a ausência de compreensão de um aluno para um *intermezzo* de Schumann, por exemplo – é à vida, com todas as sensações que a vivência do enamoramento produz, a que se faz apelo para a compreensão. Mas não para introduzir, numa relação de projecção ou numa introjecção, o significado.

A dificuldade da noção de *Erlebnis* – “vivência” – no contexto de uma indiscernibilidade entre interior e exterior não nos deve demover. Com efeito, Wittgenstein não privilegia os estados mentais ou as vivências como “imagens” de qualquer coisa. Repare-se na interrogação que nos alerta para a vertigem de continuamente deslizarmos para um corpo-de-significação: «[a] que chamo, pois, no

⁹⁹⁷ BENJAMIN, Walter, *Linguagem, Tradução, Literatura*, Edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, 2015, p. 91.

⁹⁹⁸ Chauviré2003 - *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein*, op. cit., p.93.

jogo um “querer dizer” (ou “significar”): digo “quis dizer agora com a palavra...”. Mas o que é que designo assim? – Uma vivência? Que vivência?»⁹⁹⁹.

Como já referimos, o querer-dizer não exprime algo de escondido, um pré-conceito ou significação extra-musical, mas exprime-se directamente no uso que fazemos das palavras ou das notas. O que temos de entender é a noção de expressão que está aqui em causa: é na vivência dos signos, ou seja na própria aplicação que fazemos deles, uso das regras – na frase da linguagem e no tema musical – que a significação ganha corpo e que podemos *viver intensamente* uma melodia. Na actividade musical, a separabilidade, entre a forma (o signo) e o conteúdo (a significação), entre o exterior e interior de um tema musical esgota-se, dissolvendo-se. Actividade que é uma vivência da relação interna *entre* interior e exterior, *intermezzo* que é a palavra para a possibilidade de um “terceiro incluído” que se derrama num rosto, numa peça musical.

Ora, este uso está enraizado nas nossas vivências – *Erlebnisse*. A “vivência da palavra” é tecida no jogo que os amantes fazem: – donde o “bichinho” ou a “minha bichinha” ou o “meu ursão” ou o “meu gato”. Todo um léxico que só aos amantes diz respeito:

Pensa só nas palavras que os amantes dizem um ao outro! Elas estão “carregadas” [*geladen*] de sentimentos. E não podem, certamente, ser substituídas convencionalmente por uma série arbitrária de sons. Isso não acontece porque são *gestos*? E um gesto não tem de ser inato; ele é inculcado e, no entanto, *assimilado*. – Mas não será isto um mito?! – Não. Pois os sinais de assimilação consistem precisamente no facto de eu querer usar *esta* palavra e preferir não usar nenhuma a usar uma que me é imposta, e reacções semelhantes.¹⁰⁰⁰

Mas permanece então a questão por que é que nós, neste jogo da vida das palavras [*Worterlebens*], também falamos de «significação» [*Bedeutung*] e de «querer-dizer» [*meinen*].¹⁰⁰¹

Por um lado, como temos vindo a clarificar, o conceito de significação está indiscernivelmente ligado ao contexto onde se inscreve o uso das regras. Ou seja, é porque vemos o significado da palavra – no fluxo da frase – ou percebemos o sentido de uma passagem musical – que “resolveu à tónica” ou que termina como no

⁹⁹⁹ UEFP §63.

¹⁰⁰⁰ UEFP, I, §712.

¹⁰⁰¹ *Inv. Fil. II*, xi, §166.[trad. mod.]

final de um modo gregoriano¹⁰⁰² –, que há a possibilidade de expressão, sendo que é no modo como se exprime que o tema musical, como a palavra, ganha a sua expressividade, significação plena. É nesta indiscernibilidade que se incrusta a noção de rosto. A obra ao ser *prima facie*, como enunciou Fernando Gil, permite « [vermos] nela um rosto [...] [como no desenho] não vemos mais do que a forma do rosto.»¹⁰⁰³

Atermo-nos aos traços da expressão do rosto impede assim o procurar por “detrás do espelho” o significado da nossa imagem reflectida¹⁰⁰⁴, como um duplo que se esconderia, segredo bem guardado que se pressupõe incomunicável. Voltemos às palavras já citadas de Wittgenstein no início desta dissertação¹⁰⁰⁵:

Encontramo-nos sujeitos à mesma estranha ilusão quando parece que procuramos algo que um rosto expressa, enquanto, na realidade, nós estamos a renunciar aos traços fisionómicos que se encontram diante de nós – esta ilusão domina-nos ainda fortemente se, ao repetirmos uma melodia para nós próprios e ao deixarmos que ela produza em nós a sua plena impressão, dizemos “Esta melodia *diz-nos algo*” e é como se eu tivesse que descobrir o *que* ela diz. E, contudo, sei que ela não diz qualquer coisa que eu possa expressar em palavras ou imagens. E se, ao reconhecer isto, eu me resignar a dizer “ela expressa apenas uma ideia [*thought*] musical”, isto não quereria dizer mais do que “Ela expressa-se a si própria”. [...] ¹⁰⁰⁶

O reconhecimento da expressão de um rosto tem um amplo desenvolvimento no pensamento wittgensteiniano com variadas remissões ao tema musical. Vejamos algumas das suas comparações no âmbito da expressividade do tema musical:

«Em que consiste: seguir uma frase musical com compreensão? Observar a expressão de um sentimento [*Gefühl*] no rosto? Beber a expressão no rosto?»¹⁰⁰⁷

«Um tema musical [*Thema*] tem uma expressão [*Gesichtsausdruck*], tal como um rosto.»¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰² Cf.; *Inv. Fil.*, §535.

¹⁰⁰³ Gil 1998 - *Modos de Evidência*, «Entre o aspecto e o eterno, a arte», *op. cit.*, p.440.

¹⁰⁰⁴ Donde em algumas culturas a interdição de uma criança se ver ao espelho, antes de uma determinada idade.

¹⁰⁰⁵ *Vide* Parte I – Capítulo 4, p. 84, nomeadamente a nota 273.

¹⁰⁰⁶ *BrB*, p.114.

¹⁰⁰⁷ *VB/CV*, [MS 132 51:22.9.1946], p.58.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem* [MS 132 51:25.9.1946], p.59.

É com a noção de rosto que a expressividade musical ganha uma maior clareza. Se pensarmos no botox, poderemos compreender a conexão entre os traços e a expressividade (ou a falta dela): a expressão não é algo que se destaque do rosto como uma ruga ou como um acrescento que guardamos. Quando alguém efectua um “botox” percebemos que a sua expressão se modificou: uma ruga mais alisada, um canto de olho mais paralisado e é toda uma outra atmosfera. É nestes traços de expressão inerentes à superfície de um rosto, que é preciso compreender a sua expressividade. A compreensão da expressividade, como uma inseparabilidade da coisa que expressa, tem passagens de uma enorme fertilidade mostrando amplamente a influência da prática interpretativa musical. Refiramos algumas da Parte II das *Investigações Filosóficas*:

Nós dizemos que esta passagem nos dá uma sensação completamente especial. Podemos cantá-la e fazer ao mesmo tempo um certo gesto, sentir talvez também qualquer coisa de especial. Mas estas coisas que acompanham a frase – o gesto, a sensação – num outro contexto não as reconheceríamos. São completamente vazias, excepto quando cantamos esta passagem.¹⁰⁰⁹

Só há uma vivência se a coisa for tocada assim (*assim*, como estou agora a fazer, por exemplo; uma descrição só o poderia *sugerir*).¹⁰¹⁰

A atmosfera que é inseparável da coisa não é uma atmosfera.¹⁰¹¹

Porque a compreensão desta *Linie* é dada na intensidade e no tempo em que ela é exprimida, como os traços de expressão de um rosto de alguém que está diante de nós, numa relação interna entre traço e rosto, e não como uma propriedade que pudesse ser exibida, destacada. Não dizem os professores aos alunos quando estes interpretam (ou vão interpretar) uma peça musical: “Esta peça é a tua cara” ou “Tens cara de Brahms”? Isto é, os traços brahmsianos inscrevem-se no modo de tocar característico daquele aluno. O tema musical é um rosto, que pode ser compreendido, e o seu sentido é apreensível tal como se pode “beber a expressão no rosto”. São as expressões, os gestos, as reacções que constituem os fundamentos, no sentido em que seguram e alimentam, pois correspondem a um jogo primitivo de reacção, matriz das palavras que aprendemos: a criança vivencia a dor antes de saber a palavra dor, grita, chora, bate na cadeira em que se magoou. Nas palavras de Wittgenstein, «[a] origem [*der Ursprung*] e

¹⁰⁰⁹ *Inv. Fil.* II, vi, §13.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, §15.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, §16.

a forma primitiva do jogo de linguagem é uma reacção; só a partir desta podem crescer as formas mais complicadas.»¹⁰¹² Estas reacções primárias – património da nossa expressividade – constituem o campo da nossa compreensão do outro, que nos permite dizer que ele está a fingir, acreditar nele, duvidar.

Vimos como o querer-dizer é um movimento orientado para alguém, desejo de compreender o outro, inscrição recíproca num jogo de comunicabilidade: o rosto – como um quadro ou uma imagem – dirige-se a outro. Desde já, não há nenhum traço de cepticismo em relação à comunicabilidade: estamos numa comunidade em que qualquer um se dirige a nós, nos olha e nos chama e levantamos os olhos quando nos sentimos olhados. Mas, além disso, essa compreensão implica reconhecimento concreto: o rosto tem traços, «uma impressão de medo (...) como de coragem»¹⁰¹³. A compreensão partilhável liga-se a critérios públicos, crenças, atitudes, de reconhecimento, o património de expressividade das nossas reacções primárias a que nos referimos. É este património que nos dá o acesso ao outro, na ausência de uma justificação ou explicação: ir ao encontro do outro é perceber o seu gesto, dar uma resposta, sentir uma afinidade. É neste acabamento do acto, na sua autarcidade que comporta uma manifestação de si próprio, que se inscreve o inexprimível e que ele se mostra: a tristeza é de um interior, mas é nas lágrimas ou no passo vagaroso, nos ombros caídos, nas nossas reacções mais primárias que compreendemos, no contexto de uma cultura que associa lentidão do passo, lágrimas silenciosas, postura descaída, a fenómenos depressivos do íntimo. Estamos longe de uma inferência de estados de alma – a perigosa empatia do nosso eu individual do “eu sei como tu te sentes”. Diferentemente da empatia – que assenta na pretensão de se poder sentir a dor ou a alegria que o outro sente – ir ao encontro significa abandonarmos o «universalismo indolente e perigoso de acharmos que somos todos iguais»¹⁰¹⁴ e receber a diferença de aspectos que se nos aparecem. Não se trata de pressupor sentimentos no outro, deduzindo um interior a partir do exterior, mas de *ver*, numa imanência entre o *rosto* e a *expressão*, a *atmosfera* e o que se vê, e o que se ouve.

Eu digo: «este rosto (que me dá uma impressão de medo) também sou capaz de imaginar como dando uma impressão de coragem» [...] Estou a falar de um aspecto do próprio rosto. A interpretação de uma expressão facial pode ser comparada à

¹⁰¹² VB/CV [MS 119 146:21.10.1937], p.36.

¹⁰¹³ *Inv. Fil.*, §536. [trad. mod.].

¹⁰¹⁴ Miguel Esteves Cardoso in *Público*, «O erro da empatia», 6 de Maio de 2016.

interpretação de um acorde em música, quando o sentimos umas vezes como modulação para esta escala, outras vezes como modulação para aquela escala.¹⁰¹⁵

Dentro deste âmbito a explicitação da “vivência do significado”, com toda a sua problematicidade, é fecunda para a questão da relação da música com a esfera das emoções, dessubjectivando-a, mas sem a reconduzir a um formalismo que a reduz a uma analiticidade do material sonoro. Desta forma, o alargamento que se produz na compreensão da linguagem *como uma frase musical* tem os seus efeitos na expressividade musical: longe de se volatilizar o sentido, pela intraduzibilidade em palavras ou de o desfigurar na explicação do que a música significa ou expressa, o sentido assume uma fisionomia que tem várias expressões descritíveis tal como são descritíveis as expressões de todos os rostos que nos habitam, a nós, humanos: é o que está implicado nas frases “este Schumann é a tua cara” ou “és pouco mozartiano” ou, ainda, se «tem a palavra “Beethoven” um sentimento Beethoven?»¹⁰¹⁶.

O que Wittgenstein aponta é a singularidade que aquele tema assume para nós, naquele tempo, momento próprio em que o vivemos, no caminho que percorremos na sua explicitação. Nas palavras de Johnston, «se a frase musical “nos dá um sentimento especial”, a significação desse sentimento não pode ser separada da música: o que importa é a própria música e o caminho para a compreensão do sentimento reside na exploração da música»¹⁰¹⁷ Por um lado, perguntar pelo uso – o caminho das razões que nos leva a utilizar esta e não outra palavra, frasear deste e não daquele modo – impede-nos de cair nas aporias da significação e do sentido, questões estas que se revestem de um tipo de perguntas que anseiam por uma generalidade: “o que exprime este tema, esta peça musical” ou “esta peça exprime uma luto”. Ou seja, nas palavras de Chauviré, «[p]rudente, Wittgenstein quer somente dizer que é preferível falar de uso mais do que sentido, porque isso ao menos não nos induz a procurar entidades semânticas ou psicológicas sob esses termos.»¹⁰¹⁸ O perigo – e o obstáculo – no emprego do termo de “vivido da significação” reside precisamente nas associações a todo um conjunto de conceitos da esfera mental: estado, processo, emoções, que são tidos como um

¹⁰¹⁵ *Inv. Fil.*, §536. [trad. mod.].

¹⁰¹⁶ *UEFP*, II, §12.

¹⁰¹⁷ Johnston1993 - *Wittgenstein: Rethinking the Inner*, op. cit., p.116.

¹⁰¹⁸ Chauviré2003 - *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein*, op. cit., p.99.

acompanhamento da significação. A “vivência de significação” não pode ser tida como uma explicação – e quem a quereria? Vive-se. Ainda na esteira de Chauviré, «[t]udo o que há de importante no vivido da significação não é a sua existência real ou suposta, é o modo como nós falamos, e é isso sobretudo que obriga Wittgenstein a ter em conta.»¹⁰¹⁹ A crítica à separabilidade entre intenção e querer-dizer dirige-se assim, novamente, à explicação agora tomada como a vivência emocional que acompanharia a execução de uma peça – um sentimento fúnebre a exprimir – mas que, no entanto, não implica que se caia num pragmatismo em que a linguagem ficasse descarnada do carácter rico das nossas experiências existenciais mais comuns.

É neste sentido que se produz um alargamento da compreensão – lembrando que a “compreensão é um conceito vago”¹⁰²⁰ nas palavras de Wittgenstein – que se irá orientar em direcção a um complexo de noções que se acrescentam à expressão do rosto e de fisionomia, como “aspecto” [*Aspekt*], “sensação-de-se” [*Wenn-Gefühl*], e “evidência imponderável” [*unwägbarer Evidenz*] preenchendo o espaço de indeterminação que o uso da regra produz.

Deste modo, a vitalidade da noção de *Aspekt* faz-nos descobrir um outro modo de experienciar a “vivência da significação” sem cair na armadilha dos aspectos causais das explicações mentalistas (cognitivas) e/ou psicológicas que se ligam a corpos de significação.

A noção de *Aspekt* introduz assim um outro plano na compreensão musical: o uso *flutuante*, e que temos vindo a explicitar desde o início desta nossa última Parte, implica mudanças na visão, vendo “agora é assim”¹⁰²¹. De facto, é a alteração de expressão, do modo de exprimir, que permite a diversidade das interpretações, sem cair num relativismo em que todas se equivalem. Retomamos aqui, novamente, as palavras de Scruton:

Há imensas coisas incalculáveis que ouvimos quando ouvimos uma interpretação. Essas coisas não têm notação ou a notação é indeterminada ou incompleta. Por exemplo, as indicações do tempo (ou outras, para além das especificadas pelas indicações metronómicas), as indicações de dinâmicas, as indicações como *com muita expressão*,

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p.120.

¹⁰²⁰ *WA – BGM*, p.315. Uma *Vagheit* que é fértil pelas fibras – complexo de noções – com que é tecida e que temos vindo a explicitar.

¹⁰²¹ *UEFP*, §171: «O vivenciar do aspecto expressa-se assim: “Agora é...”».

“mit gutem humor” (Schumann) ou “comme un léger et triste regret” (Debussy).¹⁰²²

A partitura exhibe na sua superfície os traços – gestos inscritos pelo compositor, exemplo de uma estrutura cuja profundidade está à superfície – tudo está aí, diante dos nossos olhos: a notação, o ritmo, as indicações de dinâmicas que nos olham como um rosto. Ao olharmos para um rosto vemos traços – propriedades internas ao rosto – que o tornam especial e que não são susceptíveis de serem medidas: é o que, por exemplo, permite a diferenciação de dois gêmeos tidos como idênticos: um leve levantar da sobrancelha, uma pausa mais demorada na pronúncia das palavras. São estas diferenças subtis que levam Wittgenstein a dizer: «“se mudares *essas* características mesmo minimamente a expressão mudará inteiramente” (enquanto podes mudar outras e a expressão não muda quase nada)”»¹⁰²³. É justamente por o tema se “expressar a si próprio” que não se pode tocar de qualquer modo: «“mas certamente quando tocas, não o fazes de *qualquer* maneira, mas tocas deste modo particular, fazendo um crescendo aqui, um diminuendo ali, uma caesura neste lugar, etc” – Precisamente, e isso é tudo o que eu posso dizer acerca dele [do tema].»¹⁰²⁴

A questão interpretativa é, exactamente, a restituição desses traços, aspectos, linhas de força em forma de ataque de acordes em *pianíssimo*, *fluência de passagens* – *disposição de ritardo* ou *agitato*, sem dúvida ligada à questão do *tempo* – gestos de respiração, que implicam fracções infinitesimais de tempo, que não obedecem à divisão em compassos, fundamentais para a audibilidade e transparência do que está a ser expresso.

Assim, o reconhecimento da expressão não é só percepção, mas comporta também um elemento de interpretação – o *Ver-como*. A significação liga-se aqui ao *ver-como*, instaurando um elemento interpretativo e imaginativo. Talvez, agora possamos compreender porque falhar um ataque de uma articulação musical, ou um crescendo, ou uma concepção de construção de dinâmicas perturbe mais do que a estrita reprodução de um texto musical: são os traços do rosto daquele tema que ficam apagados, como se tivéssemos apagado a luz de um quarto.

¹⁰²² Scruton2009 - *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, op. cit., p.441.

¹⁰²³ *BrB*, p.179.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p.166.

Podemos agora compreender a pertinência do experimento do *Bedeutungsblind* (cego-para-a significação) para a noção de compreensão e, no nosso caso, da compreensão musical. Explicitemos este experimento do pensamento de Wittgenstein:

O uso das regras estabelece a significação da palavra, dá-lhe uma fisionomia. De facto, sem dúvida, o uso das regras é o que dá vida ao símbolo, vida à nota na partitura, palavra na linguagem: «Todo o símbolo, *isolado*, parece morto. O que é que lhe dá vida? – Só o uso lhe dá *vida*. (...)»¹⁰²⁵. Mas o que acontece no caso de um intérprete – ou a um executante no seu adestramento – que “não apanhou” o tema musical?

O jogo do intérprete vive do *espírito*¹⁰²⁶. Por um lado, podemos dizer que o espírito do jogo é também a visão de uma forma: é ver qualquer coisa que está diante de nós, como é o caso do jogo de xadrez – neste exemplo (tão presente como exemplo dos jogos de linguagem nos escritos de Wittgenstein) não basta saber as regras, é preciso entrar no *espírito do jogo*. Como também a expressão *jeux d'esprit* ao referirmo-nos às anedotas ou quando dizemos que o intérprete tem uma subtileza – uma outra tradução para *Witz* – no seu jogo pianístico. Mas, sem este *Witz*, o que ocorre é uma cegueira, um estar cego (ou “não ter ouvido”) para a compreensão: «De uma pessoa pode dizer-se que ela é cega para a expressão de um rosto. Mas é, então, por isso, a sua acuidade visual deficiente? (...)»¹⁰²⁷

No experimento do *Bedeutungsblind*, a incapacidade de quem é cego-para-a-significação da palavra consiste em tratar a linguagem como uma mera comunicação, não lhe sendo acessível atmosferas, as expressões particulares de um rosto, os duplos sentidos que percorrem as expressões mais quotidianas, ou seja, não vê os aspectos a despontar. Como refere Paul Johnston, o que sofre de «cegueira aspectual refere-se às imagens simplesmente como representações com um uso particular: a única questão é se a imagem está de acordo com as regras de representação.»¹⁰²⁸ No entanto, o que está anotado não indica o que *se quer exprimir*: apontar para a partitura – a *Figur* – não nos dá o sentido. Há que *vestí-la com a nossa interpretação*, a do intérprete. Como dizem as expressões “uma interpretação muito justa” ou “ uma interpretação cheia de

¹⁰²⁵ *Inv. Fil.* § 432:

¹⁰²⁶ *UEFP*, §564.«[o] jogo, gostaríamos de dizer, não tem apenas regras, tem também um espírito [Witz].»Como já caracterizamos no final do Capítulo anterior desta Parte.

¹⁰²⁷ *Inv. Fil.*, II, xi, §126.

¹⁰²⁸ Johnston1993 - *Wittgenstein: Rethinking the Inner*, *op. cit.*, p.103.

sensibilidade” ou ainda “uma interpretação correcta mas faltou-lhe um *élan*...”, o intérprete tem de encontrar o gesto que lhe permita *exprimir*. É desta forma que a noção de aspecto restituirá a expressividade sem a deixar cair numa relação de efeito sentimental. A cegueira aspectual é esta ausência de *élan*, este laço sentimental que restitui à figura o seu próprio valor enquanto tal, libertando-a da sua caracterização como linguagem sónica, puramente funcional. A partitura, como *Figur* – como um rosto – adquire o seu *peso*. No trabalho interpretativo dar peso ou leveza a cada nota ou conjunto de notas, passagens que se tornam, por isso, musicais, possibilita o *élan*, o impulso que projecta aquela frase de uma forma, não metronómica, mas sensível. Da mesma forma, é o uso *com* uma determinada entoação, num determinado contexto que estabelece a distinção entre, no exemplo já aludido, “banco do jardim” do banco como “instituição bancária”. O cego-para-a significação partilha aqui a descrição do ambiente tractariano como uma descrição de factos, estados-de-coisas ou então, numa relação com a música do domínio dos efeitos: do agradável e/ou desagradável. É exactamente em relação à compreensão musical que a elucidação desta noção é “mais nítida”, para Wittgenstein:

Na música isto é mais nítido. Suponham que há uma pessoa que admira e gosta de coisas consideradas boas mas que não se consegue lembrar das melodias mais simples, não reconhece os baixos, etc. Dizemos que não viu o que está lá. Nós usamos a frase “Um homem é musical” não para dizer que é musical quando diz “Ah” ao ouvir uma peça a ser tocada, como não chamamos musical a um cão que abana o rabo quando a música é tocada.»¹⁰²⁹

A noção de *Bedeutungsblind* permite, assim, perceber que a noção de uso da regra não esgota a significação. De facto, alguém pode dominar – ter sido treinado, compreender muito bem todas as regras de um jogo – e no entanto ter uma incompreensão para o seu espírito, para qualquer coisa que flutua e que tem a ver com um carácter, um aspecto. «A pessoa que sente a seriedade de uma melodia, de que é que tem uma percepção? De nada que possa ser descrito com a reprodução do que é ouvido¹⁰³⁰», diz Wittgenstein.

Ou seja, a insubstituibilidade das palavras que nos olham, tal como a

¹⁰²⁹ AC, I, §17, p.23-24.

¹⁰³⁰ Inv. Fil., II, xi, §127.

insubstituibilidade de um tema por outro, aponta para o próprio valor da palavra – do nome Schubert ou do nome Beethoven que se torna um gesto, introduzindo assim a significação:

“Schubert” – É como se o nome fosse um adjetivo. [...] Sabemos muito bem que o nome “Schubert” não se encontra em nenhuma relação de adequação com o seu portador e com as obras de Schubert; e, contudo, estamos constrangidos a expressarmos assim.¹⁰³¹

Supõe que ouço uma obra de Beethoven e digo "Beethoven!" [...] (A quem não compreendesse o tom da exclamação, poderíamos explicá-lo porventura desta forma: "Só Beethoven escreve assim").¹⁰³²

Schubert e Beethoven têm assim uma certa atmosfera, uma significação peculiar, que não torna indiferente a exclamação, ao ouvirmos uma obra e dizer “É Beethoven!”.

À compreensão da linguagem pertence a compreensão dos usos das suas regras, como o que dá uma fisionomia e que podemos descrever como similar à percepção da estrutura harmónica e motívica da estrutura do tema musical. O uso das regras implica uma aprendizagem, “toda uma cultura” e é deste modo que podemos dizer que existe uma vivência da significação: «Apenas de alguém que é capaz de fazer, aprendeu, dominou, isto e isto, tem sentido dizer que vivenciou conscientemente.»¹⁰³³ A linguagem deixa de ser uma linguagem desencarnada pela vivência, que é uma vivência dos seus usos, dos rostos familiares que as palavras assumem, sem cair na armadilha das entidades semânticas: é neste sentido que a crítica ao que é o “acompanhamento” impede que as teorias psicologistas ou cognitivas levem a dianteira no que diz respeito à “vivência da significação”, preservando-se o elemento de interioridade. Como bem nota António Marques, «[no] universo da expressão humana encontra-se pois um elemento de interioridade que Wittgenstein quer sublinhar e manter intocável.»¹⁰³⁴

Às noções de rosto, aspecto e atmosfera junta-se a noção de “sensação-de-se” [*Wenn-Gefühl*] que estabelecem assim a trama – “parecenças de família” – do conceito de compreensão e, dizemos nós, do conceito de compreensão musical. No

¹⁰³¹ *UEFP*, §69.

¹⁰³² *Ibidem*, §58.

¹⁰³³ *Ibidem*, §734.

¹⁰³⁴ Cf. António Marques, «Introdução» aos *UEFP*, p.13.

esclarecimento da noção de uso de uma palavra que vai adquirindo aspectos diferentes que influem no sentido da frase, como o exemplo evidente de banco-de-jardim e banco-instituição bancária, o que está em causa «é mais uma experiência de sentido da frase do que da significação da palavra».¹⁰³⁵ É dentro do contexto da experiência de sentido da frase que a problemática do *Wenn-Gefühl* pode ganhar alguma iluminação. Vejamos a sua determinação nos *Últimos Escritos*:

Não é a sensação-de-se *esta* palavra, *neste* tom e *neste* contexto?¹⁰³⁶

A sensação-de-se não pode ser algo que *acompanha* a palavra “se”.¹⁰³⁷

A sensação-de-se teria de ser comparada com a “sensação” particular que uma mudança musical produz em nós. (Alguém poderia querer falar de uma *sensação-de-meia-cadência*).¹⁰³⁸

Pois não *queremos* dizer uma sensação que a acompanha, mas, na melhor das hipóteses, a frase *com* a sensação.

A “sensação-de-se” é uma sensação peculiar e concreta que acompanha a prática interpretativa numa relação íntima com o que se está a fazer, mas cuja expressividade é do domínio dos contornos subtis e flutuantes, numa intimidade com o fazer. Tem a ver com um íntimo, comunicável, mas difícil de destrinçar, como refere Paul Johnston:

A conexão da palavra “-se” [o '*Wenn*' na expressão *Wenn-Gefühl*] deve ser mais íntima do que a de um acompanhamento, mas não é claro o que isto possa ser. Como o seu familiar mais próximo, a experiência da significação [*'Erlebnis'* em *Wittgenstein*], a 'sensação de-se' parece um fenómeno peculiar, uma curiosidade cuja significação é difícil de colocar.¹⁰³⁹

Na interpretação musical, o *sentido musical* constitui-se assim como o bater do coração daquela peça musical, a sua pulsação interior. Não é por acaso que o assobiar seja uma prática que nos devolve esta pulsação, o *cantabile* do tema, ligando-se a toda uma fisiologia – laringe, boca, respiração – mas também ao coração¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, §211.

¹⁰³⁶ *UEFP*, §367.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, §368.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, §373.

¹⁰³⁹ Johnston1993 - *Wittgenstein: Rethinking the Inner*, *op. cit.*, p.102.

¹⁰⁴⁰ *Vide Inv. Fil.*, § 589. «”Eu decidi no meu coração”. E está-se inclinado a apontar para o peito. Esta

A *sensação-de-se* é um sentimento que vem de uma atmosfera, de sensações puramente individuais, um sentimento especial que nos dá uma peça musical. Qual é o órgão para o sentir? Podemos « atribuir a esta sensação a um órgão dos sentidos?»¹⁰⁴¹ Para se executar um tema musical é preciso «gostar e compreender e [lê-lo] bem ou senti-lo bem nos seus órgãos dos sentidos.»¹⁰⁴² E pressupõe um gesto que exprima esse sentir, o *Wenn-Gefühl*.

Oiçamos M. João Pires¹⁰⁴³:

“Parece-te convincente o *staccato*? Fazes um *staccato* alegre, ligeiro (e faz um gesto). Não bate certo [“It doesn't fit”]. O que sentes? Sente com o teu corpo!” ou “Voa, apenas (e faz o gesto de voar com os braços) e não é voar, é ir com o vento.”

Agora, observa [e toca, exemplificando]”. “Toma o teu tempo ao tocar”. [...] Não. Está tudo ainda muito rígido. Ainda não parte daqui [e aponta para o coração num movimento ascendente da mão]”. [...] [E toca]. Qual é a diferença entre o modo como toco? Sim, creio que tem a ver com o espaço. Sim. Espaço. Dar espaço. E o espaço tem a ver com o tempo.”

Dar espaço. O tempo envolve a *sensação-de-se* na expressão do tema musical. Seguir o fraseio musical, implica “tomar tempo”, mas tempo para “preparar o som” daquela nota – como é exemplo o momento de ataque pelo dedo de uma nota que está inscrita num tempo *forte* (o primeiro da marcação de cada compasso) – de forma a não cortar a linha desenhada no espaço – seta – do sentido, numa acentuação falsa, “mais prejudicial do que uma nota errada”. Em nenhum momento, faz Maria João Pires uma alusão a um sentimento específico – mas tudo parte “daqui”, do órgão do coração, de uma sensação dificilmente analisável. A emoção – como o que se quer dizer do tema – é puramente musical, ou seja, do tempo espacializado entre as notas, da respiração: o tempo de chegar à nota, o espaço entre as notas que é dado por uma certa respiração entre o momento de tocar uma nota e a outra que se lhe segue, o preparar o som. Estamos longe da “morfologia do sentimento de Langer”. Não há nenhuma “forma geral

maneira de falar deve psicologicamente ser tomada a sério [...]. (Lutero diz “A fê está debaixo do mamilo esquerdo”).».

¹⁰⁴¹ *Inv. Fil.*, II, xi, §124.

¹⁰⁴² *Zettel*, §171.

¹⁰⁴³ *Masterclass* em Belgais, s.d.. Vide https://www.youtube.com/watch?v=Wt44_q73SGs. Tomamos a liberdade de traduzir e citar as suas palavras sem observar uma específica correspondência de continuidade do discurso.

do sentimento” – nenhum comum: o resultado que se pretende é puramente sonoro. É neste sentido que vão as palavras de Rui Vieira Nery acerca de Maria João Pires: «Eu acho que ela tem um ouvido de física, tem um ouvido perfeito musical, sabe perfeitamente o que quer produzir em termos de resultado sonoro¹⁰⁴⁴ e do resultado expressivo do que está a fazer.»¹⁰⁴⁵.

Ao colocarmos em relevo o que Wittgenstein chama de *sensação-de-se* [*Wenn-Gefühl*] chamamos à colação a noção leibnitziana de *petites perceptions*. Entramos no último aspecto dos seus últimos escritos. Segundo Fernando Gil a primeira referência à “expressão do inexprimível” encontramos-la em Leibniz, em relação aos *qualia*. Nas suas palavras:

A expressão pertence à manifestação. Toda a perfeição, isto é, toda a qualidade simples, positiva e absoluta, “o que quer que seja que exprima, exprime-o sem nenhum limite”. São puras positivities, “inanalizáveis ou indefiníveis” (Leibniz) [...] Isto implica que as qualidades se expressem a si mesmas, elas não se referem a qualquer outra coisa. Nada pode ser encontrado sob uma qualidade. Este ponto amarelo, este som, esta textura mostram-se a si mesmos à percepção. “Neste sentido, branco, vermelho, amarelo, azul, são termos primitivos na medida em que consistem nesta inexplicável (inexprimível) expressão da nossa imaginação /imagens perceptivas/ [“quatenus in illa inexplicabili imaginatione nostrae expresione consistunt” [...] (generales Inquisitiones de Analyti Notionum et Veritatum, 1686, Rech. Gén., pp.201-303).]. Esta é, segundo cremos, a primeira ocorrência moderna desta fórmula: “expressão do inexprimível”.¹⁰⁴⁶

O conceito de pequenas percepções – *petites perceptions* – é referido por Leibniz como «mil indicações que temos a todo o momento sem termos consciência da mudança na própria alma, pois as impressões são demasiado leves e demasiado numerosas»¹⁰⁴⁷. Numa determinação, necessariamente concisa do conceito, podemos pensar as *pequenas percepções*, como as partículas que escapam ao registo do verbal – constituem um pré-verbal. De facto, na nossa quotidianidade, ao captarmos um conjunto de

¹⁰⁴⁴ E lembremos aqui a observação sobre Pablo Casals já referida na Parte I, Capítulo 4: «Wittgenstein: Uma vez ouvi Casals tocando no Albert Hall; e sabes, ele conseguia encher aquele edifício enorme só com o som do seu violoncelo. Foi uma execução admirável.». Cf. Drury1996 - *The danger of Words and Writings on Wittgenstein*, “Conversations with Wittgenstein”, *op. cit.*, p.163.

¹⁰⁴⁵ Documentário *No Silêncio de uma Nota*, por Pedro Clérigo para a RTP 2, Panavideo, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=P9jZyO6Fhx8>

¹⁰⁴⁶ Gil2013 - *Cursos de Baltimore 2002-2004 na John Hopkins University*, *op.cit.*, p.20.

¹⁰⁴⁷ Cf. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Les Nouveaux Essais Sur L'entendement Humain. Oeuvres philosophiques, T. I*, Paul Janet, BNF, Gallica, 1900, pp.18-21.

sensações e de percepções, só uma pequena parte é verbalizada. Há um excesso a que corresponde toda uma linguagem não-verbal subjacente, de sentido infinito, em cada acontecimento. *Pequena percepção*, por exemplo, é a partícula feminina que escapa à fixidez da identidade mulher. Ou ainda, o trejeito involuntário do lábio, imperceptível, mas que altera a percepção do outro. Para usar uma formulação de Deleuze (também leitor de Leibniz), as pequenas percepções, dada a sua subtileza e fluidez são da ordem do molecular, não estando fixas, cristalizadas em nenhuma forma, presas a uma entidade molar (do sentimento “triste”). É um pré-verbal fugidio, que escapa à determinação e à fixidez. Não pertence, por isso, ao plano da consciência, mas sim ao plano da afectividade. No registo leibniziano, este é o plano da “afectividade intelectual”, como sublinha Fernando Gil¹⁰⁴⁸, o plano da intensificação, do múltiplo, o plano «em que as pequenas percepções desenham um horizonte de contornos variados, com zonas mais ou menos marcadas, mais luminosas e mais sombrias»¹⁰⁴⁹, plano, sem dúvida, que é o da emoção musical.

Na repetição da peça, na noção de aspecto e de iluminação súbita, no *Wenn-Gefühl*, é a expressividade que se ilumina a si própria e, quando tal acontece, o intérprete compreende com o coração, numa afinidade, o íntimo da vida da obra. Oíçamos Wanda Landowska:

Antes de tudo, eu absorvo, ou antes, deixo-me impregnar por cada frase musical, lenta e longamente. Tocando-a tantas vezes, uma e outra e ainda outra vez, a frase vai revelando, de cada vez, um pouco da sua expressão e do seu verdadeiro carácter. No final, os meus dedos tocam o seu coração: sentimento delicioso.¹⁰⁵⁰

Este sentir íntimo, é da ordem do agir, pode ser exprimido. Há a expectativa que se possa ir ao encontro do outro e que o outro venha em nossa direcção. Há uma afinidade entre aquele que está deprimido e aquele que compreende que ele está deprimido: “Eu sentia que era isso”. Esse laço amoroso – que é também o laço entre a criança e a mãe no jogo matricial da aprendizagem da língua materna – é da ordem da afinidade. Na esteira de M. Filomena Molder¹⁰⁵¹, a expressão de um íntimo é da ordem de uma relação

¹⁰⁴⁸ Fernando Gil 1998 -, «Le beau comme excès de l'être: une note sur Leibniz», *Descartes, Leibniz e a Modernidade*, op.cit., p. 253.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*, p. 258.

¹⁰⁵⁰ Wanda Landowska, in «Wanda Landowska – Le Chaînon manquant», *Le Monde de la Musique*, nº114, Textos escolhidos, apresentados e traduzidos por Pierre Garelli, Paris: Télérâma, 1988, p.99.

¹⁰⁵¹ Vide, Molder2009 - *Símbolo, Analogia e Afinidade*, op. cit., pp. 54-57.

que não é analógica, em que não há um termo de comparação. Sente-se. Podemos então compreender a fecundidade da expressão:

E o que dizer de uma expressão com: “Quando o disseste, compreendi-o com o meu coração”, que se diz apontando para o coração? Não se tem a intenção de fazer este gesto?! Claro que se tem a intenção de o fazer. Ou está-se consciente de utilizar *apenas* uma imagem? Certamente que não. – Não é uma imagem da nossa escolha, não é um símbolo [*Gleichnis*], e no entanto é uma expressão em imagem [*bildlicher Ausdruck*]¹⁰⁵².

Podia ser que uma pessoa aprendesse a compreender o sentido da expressão «ter seriamente a intenção daquilo que se diz» apontando para o coração.¹⁰⁵³»

É esta dimensão que está presente também na compreensão musical: não se chega a dizer se a passagem é triste ou alegre, não se pode adjectivá-la, mas tocamo-la. Os arpejos no final do tema da sinfonia em sim de Bach, no exemplo já citado, têm uma função harmónica, pivots. Ora, tomando as palavras de Fernando Gil em relação aos *Lieder* de Schubert, «[n]ão é adequado falar de melancolia a respeito de *pivots* harmónicos... Em que consiste a inadequação? [...] A melancolia da personagem é vaga, os arpejos ascendentes e descendentes não o são.»¹⁰⁵⁴. Não há tristeza, não há alegria, não há melancolia. Mas sente-se.

E este «sente-se» – daquilo que se escuta e se toca – é também o *on me sent* do intérprete.

Mas é preciso voltar a sublinhar que a experiência interpretativa não é uma introspecção. Como diz Wittgenstein: «Não procures analisar a experiência vivida [*Erlebnis*] em ti próprio.»¹⁰⁵⁵

O *musical* da obra – a sua audibilidade que está na partitura e que não pode ser captada pelas regras do trabalho analítico – é desta natureza. Um tema musical tem um rosto que me faz experimentar numa sensação imediata, uma emoção – não é o intérprete que aplica à passagem a emoção, mas é a própria passagem que o faz viver, sentir, uma emoção que não sabe explicar, e que exprime ao tocar. Estamos no plano da afinidade.

¹⁰⁵² *Inv. Fil., II*, iv, §7. Tradução alterada por Maria Filomena Molder.

¹⁰⁵³ *Ibidem.*, §589.

¹⁰⁵⁴ GIL2005 -«Exemplos Musicais», *A Quatro Mãos - Schumann, Eichendorff e Outras Notas*, op. cit., p.29.

¹⁰⁵⁵ *Inv. Fil., II*, xi, §81. [trad. mod.].

Se se reconhece o tema musical, se o tema é um rosto que entra numa relação com o íntimo do intérprete – olha para ele – é porque há um laço entre o si – o si-próprio como outra palavra para dizer a intimidade – e este tema presente. Compreender com o coração é uma expressão em imagem da relação entre o espírito e o corpo, relação indiscernível entre um interior e um exterior. Como bem diz Maria Filomena Molder:

[...] [Há uma] recusa wittgensteiniana de que “compreendi-o com o meu coração” pertença à esfera simbólica, no sentido em que a sua *ratio* nos escapa. Em rigor, o que toma a dianteira é o enigma de uma visão, é o ter visto qualquer coisa inseparável do ter sentido alguma coisa¹⁰⁵⁶

Compreendemos todas estas expressões – “abre o teu coração”, “ter o coração nas mãos” – sem o operador da comparação, como é o caso das relações analógicas. Este espírito que é configurado a partir de um interior é exprimido pela “dança dos dedos” que o coração faz tocar, que é o mais íntimo de uma exterioridade: o corpo.

As relações de afinidade são de uma natureza misteriosa. A emoção musical tem esta dimensão: a de um preenchimento, de uma plenitude sem objecto. Não se quer exprimir nada ao tocar, porque não há nada a exprimir, e nesse mesmo movimento queremos o que a mão escreve, *o que os dedos dançam* – talvez uma cor azul, talvez uma nostalgia.

O inexprimível, o que aparecia pleno de mistério e que Wittgenstein não era capaz de exprimir – permanecendo como pano-de-fundo – na aurora dos seus escritos está agora, nos seus últimos escritos, numa visibilidade plena.

¹⁰⁵⁶ Molder 2009 - *Símbolo, Analogia e Afinidade*, op. cit., p.64.

CONCLUSÃO

Em Filosofia não se tiram conclusões [*Schlüsse*]. “As coisas devem ser desta maneira” não é uma proposição filosófica. A Filosofia apenas observa aquilo que cada um lhe dá.»¹⁰⁵⁷

Esta investigação, que por ora se termina, oferece-se como um contributo para o estudo do pensamento de Wittgenstein e, em particular, pois foi esse o nosso propósito, para as questões que dizem respeito à interpretação musical num cruzamento e influências mútuas. O sentimento é o de incompletude, que não poderia deixar de o ser, pois se a actividade filosófica não tem como fito a produção de teses, como um termo calmante – uma teoria –, como por diversas vezes se acentuou, uma investigação neste âmbito só poderia ambicionar dar a ver um outro aspecto, quiçá produzir um alargamento no que diz respeito ao tom musical que habita o pensamento do filósofo, para que a exclamação nietzscheana de *quanto mais músico, mais filósofo*¹⁰⁵⁸ produzisse todo o seu efeito em Wittgenstein.

Tornou-se evidente, à medida que mergulhámos na leitura dos seus escritos, a necessidade de termos mais tempo de vida nesta investigação, para os tomarmos entre mãos, para nos demorarmos neles, fazendo juz à lentidão com que ele caracterizou o seu método: «às vezes uma frase só pode ser compreendida se for lida no *tempo* certo [*richtig Tempo*]. As minhas frases são todas para serem lidas lentamente [*langsam*]»¹⁰⁵⁹. À densidade do seu pensamento (de uma clareza ofuscante) alia-se também a multiplicidade de conceitos que nos empurram em múltiplas direcções, impondo-nos uma primeira futura tarefa – a de regressar de novo à leitura dos seus escritos: “repetir, repetir, repetir” e “agora lento, e depois, ainda mais lento”, pedra angular da compreensão filosófica e da interpretação musical.

Esta paragem a que a *vida brevis* desta investigação nos obriga, leva-nos a procurar fazer uma síntese do que nos ocupou, tentando de novo lançar luz sobre alguns pontos, e assinalar o que nos parece profícuo para (re)começarmos de novo o caminho.

A indeterminação [*Unbestimmtheit*] da linguagem é do âmbito do viver, ou seja,

¹⁰⁵⁷ PU, §599.

¹⁰⁵⁸ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, §1, Digital Critical Edition (eKGWB).

¹⁰⁵⁹ VB/CV, [134 76: 28.3.1947], p.65.

do que não se deixa delimitar por um traço¹⁰⁶⁰. No *Tractatus* a delimitação impunha-se e a injunção ao silêncio dizia respeito a uma impotência em *dizer*, partilhando, assim, a linguagem, no que se referia às suas expressões éticas e estéticas, uma impotência em dizer a música. É nossa convicção, que ao fenómeno da interpretação musical se deveu também a ultrapassagem dessa pausa prolongada, após o soçobrar da sua cultura “do tempo de Schumann”¹⁰⁶¹ revelando, assim, a sua importância como o pano-de-fundo – *Heimat* – do seu pensamento: o que se quer dizer – o “Isto” – revelar-se-á no agir e não num corpo prévio, como “algo dado através de signos”¹⁰⁶² ou de explicações, de acrescentos, de aditamentos.

O que é mais importante nas nossas vidas toma a dianteira nas expressões da estética e da ética, assim como nas exclamações mais existenciais: “A cor do sol a bater nos telhados, ao entardecer, faz-me sentir nostálgico”, “O tom doce da sua voz, comoveu-me”, “Senti um nó na garganta ao ouvi-lo tocar. Nunca Chopin foi tão claro para mim”. As expressões que não têm sentido ganham a sua dignidade exactamente por poderem ser comunicáveis: nós entendêmo-las, percebemos o que o outro quer dizer. A aura de mistério ou enigma que envolve a concepção de uma linguagem privada – pelas expressões desconcertantes com que as experiências íntimas são comunicadas – é claramente posta em causa por as entendermos, quando as ouvimos, pressupondo um acordo, modos de agir, reacções comuns.

O fenómeno da interpretação musical, o seu modo de expressão, não escapou a Wittgenstein: a música soa, *fraseia-se* de vários modos, repete-se, agora *f* e no *Da capo* mais *p*, entoações que permeiam o *dis-curso* da música e que levaram o filósofo a tomá-lo – ao *fazer música* – como uma das comparações mais férteis para se poder compreender a linguagem. Este *frasear*, agora “como uma conclusão”, é uma das fertilidades que Wittgenstein aponta para a compreensão da linguagem: a música só existe numa *praxis*, a partitura é uma virtualidade, e é nesta *praxis*, prática do intérprete, que adquire a sua significação – “como uma conclusão”. Neste querer-dizer – *que a mão ao tocar nos devolve* – podemos compreender as expressões “mais sem-sentido” e, que, porém, “não são falsas”¹⁰⁶³. O que a compreensão acerca da linguagem toma do

¹⁰⁶⁰ Zettel, § 326: «O conceito de ser vivo tem a mesma indeterminação do de linguagem».

¹⁰⁶¹ VB/CV, [MS 107 156 c: 10.10.1929], p.4.

¹⁰⁶² Cf. Zettel, §§229-230.

¹⁰⁶³ Cf. UEFP §187: «Não nos podemos, no entanto, enganar acerca da nossa experiência imediata; mas não porque é assim tão certa [*so Gewiß*]. O jogo de linguagem permite expressões sem sentido [*sinnlose*]– embora não “falsas”.».

fenómeno da interpretação musical é exactamente esta relação de construção de um mundo com as mãos, com a voz, com o fazer, numa linguagem inscrita nas práticas humanas no seu todo. O que a música exprime, exprime-se nela própria, aponta para ela própria – a herança hanslickiana –, mas o modo como a compreendemos tem um enraizamento na nossa *Heimat* – o nosso habitat, cultura de onde partimos: «Indica o tema algo além de si próprio? Oh, sim! Mas isso significa:– A impressão que ele me suscita está dependente da conexão que as coisas têm com o meio envolvente [*Umgebung*] [...]»¹⁰⁶⁴

Foi nossa convicção que a *Dichtung*, a prosa do filósofo, partilha do acto interpretativo musical: as descrições, os experimentos e o questionamento que efectua constituem o olhar que descreve o mundo “diante dos olhos”, partilhando da mesma fertilidade das interpretações musicais que acrescentam mais uma voz interpretativa à *voz humana comum*. Visão que é de uma extrema atenção: olhar para os factos não é ver tudo para nada deixar escapar – como uma visão doutrinal e autoritária obcecada com o domínio conceptual do mundo –, mas uma atenção aguda que deixa tudo estar como está, a “linguagem está em ordem”, para que o aspectos possam aparecer.

Deixar tudo ser como é implica uma compreensão do que se apresenta – para o intérprete musical é a partitura que está em questão; a partitura como “obra” musical – e os elementos aporéticos que daí decorrem – foi um dos pontos cardinais desta investigação: na destituição dessa grande palavra¹⁰⁶⁵, procuramos lançar luz para a questão da ontologia musical, em que a precariedade do seu ser, possuindo uma falta ontológica, constitui a própria fonte fértil do trabalho interpretativo. No conceito de jogo de linguagem – do qual o “conceito aberto”¹⁰⁶⁶ de Lydia Goehr nos parece devedor – a noção de *Werktreue*¹⁰⁶⁷ é claramente posta em causa, assumindo-se a interpretação musical, não como uma “fidelidade” à obra, mas como uma “criação” da obra: pelos usos das regras, pelo *ver-cómo*, pela *sensação-de-se*, é o olhar interpretativo que afirma a peça musical como “obra” – de Mozart, de Beethoven, «os verdadeiros filhos de

¹⁰⁶⁴ VB/CV, [132 59: 25.9.1946], p.59.

¹⁰⁶⁵ Vide PI/PU, §118. Cf. Parte III – Capítulo1.

¹⁰⁶⁶ Vide Parte III – Capítulo1.

¹⁰⁶⁷ Vide Parte I – Capítulo 4. Lembremos que a noção de *Werktreue* surge, ao mesmo tempo, com a separação entre compositor e intérprete e a com as questões de autonomia da obra musical e as questões da natureza da significação da música instrumental. A fidelidade à obra constitui-se, assim, como resposta às interrogações sobre “intenções” e “instruções” do compositor, em que a noção de obra se encontra já constituída. Tentámos na Parte III desta dissertação destronar esta noção, a partir da crítica ao *Bedeutungskörper* de Wittgenstein.

Deus»¹⁰⁶⁸.

Porém, não nos equivoquemos com a afirmação de uma “criação” da obra pelo intérprete. Se reconhecemos uma criação da obra é porque reconhecemos a “obra” que nos é, num só gesto, devolvida como se fosse a primeira vez: a obra do compositor e, simultaneamente, a nossa descoberta pelas mãos, pela criação do intérprete. A interpretação musical inscreve-se neste “terceiro incluído” que tudo mantém: uma obra do compositor que não o é e que ganha o seu ser no devir do intérprete. Wittgenstein forneceu-nos as boas condições: com a noção de fisionomia, rosto, aspecto.

Por outro lado, a relação da obra com a interpretação musical coloca a questão da autonomia num outro plano: o intérprete parte da partitura – uma vaguidade¹⁰⁶⁹. Mas como tornar o que é vago “num quarto cheio de luz”? É nossa convicção que o conceito de uma autonomia da linguagem – e da autonomia da música – perpassa os escritos de Wittgenstein, transformando-se, na sua filosofia posterior, sob a influência do contexto e do uso, no jogo de linguagem. Mas, numa dimensão essencial à compreensão, o que é retirado são os fins – psicológicos –, o que permanece é o jogo, o sistema em que aquela linguagem – ou interior – se inscreve, pois “as palavras têm o seu significado apenas no fluxo da vida”¹⁰⁷⁰. A autonomia da gramática, ao ser posta em relevo, é remetida para aquele jogo:

Porque não chamo arbitrárias às regras de cozinha e sou tentado a chamar arbitrárias às regras de gramática? Porque “cozinhar” se define pelo seu fim, enquanto “falar” não. Por isso, o uso da linguagem é autónomo num certo sentido. Cozinhas mal se te leverses por regras que não são as correctas; mas se seguides regras que não são as do xadrez estás a *jogar outro jogo*; e se seguides outras regras gramaticais que não sejam estas e aquelas, nem por isso dizes algo de errado, mas estás a falar de outra coisa.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁸ Ludwig Wittgenstein: *Briefwechsel Innsbrucker elektronische Ausgabe*, [An Bertrand Russell, 16. 8. 1912].

¹⁰⁶⁹ *Lectures Moore*, «Lent Term, 1933», p.302: Primeira nota: (que eu ainda não tinha dado conta) era a ideia de de que um “quadro” [“picture”] é vago [vague]: por exemplo a partitura é uma “figuração” [“picture”] da música.».

¹⁰⁷⁰ UEFP, § 913. *Vide*, Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, p.93. *Apud*, UEFP, p.228. Conferir igualmente a nota 1 deste parágrafo dos UEFP, p.228: *Nachlass*, [MS 169, p.47v]: “Também o que se passa no interior apenas tem significado no fluxo da vida”. *Vide* igualmente, *Zettel*, §228: «tudo depende do sistema ao qual o sinal pertence.».

¹⁰⁷¹ *Zettel*, §320. [trad. mod.].

Por conseguinte, a autonomia da obra de arte perfila-se – no que é a inspiração do romantismo alemão – no próprio jogo, na própria obra que se está a criar. Aliás, um dos traços da autonomia musical em Wittgenstein, já na filosofia posterior, residirá também – *pari passu* com a noção de contexto – no seu uso reflexivo: o tema expressa-se a ele próprio e a intérprete dirá – sem dúvida! A razão – encontra-la no tema – “ [e não] porque todos o fazemos assim”¹⁰⁷². O tema diz-se a si próprio, desdobrando-se no *continuum* das obras do todo da cultura. Mas, nesse desdobramento, são as regras do jogo mozartiano – o *tom sentimental mozartiano* – que constituirão o assentimento, fruto de todos os temas que a intérprete escutou, tocou, *jogou*.

Mas não é só o agir, o fazer, uma prática. Também o múltiplo, a *incalculabilidade*. E *porque não frasear de outra maneira? Como uma conclusão?* A visão gouldiana da sonata em *Lá m* de Mozart (como a de Barenboim ou de Sokolov) tem uma ressonância no que Wittgenstein compreende como um novo uso, uma outra fisionomia: « [...] o novo uso consiste, precisamente, em empregar a velha expressão numa nova situação; não para a designação de algo novo. [*nicht zur Bezeichnung für etwas Neues*]»¹⁰⁷³

Também a própria multiplicidade ínsita à prática, aos gestos de entoação, de frasear, uma compreensão de modos de exprimir que correspondem a uma compreensão da indeterminação, não como algo que cerceia a compreensão, como uma falha, mas como uma amplificação: poder dizer com um tom que dá um rosto à palavra e, de tal forma, que ela ganha uma significação autónoma, que não permite a sua substituição por outra: tal como «aquilo que se tira do minueto [o seu sentido] seja [...] independente do minueto.»¹⁰⁷⁴.

No âmbito da autonomia da música, o formalismo hanslickiano tem um prolongamento nas análises schenkerianas, que tomámos entre mãos. Não nos ocupámos das correntes analíticas musicais contemporâneas. Na apresentação do pensamento analítico schenkeriano não tivemos nenhuma pretensão de efectuar um desenvolvimento acerca destas correntes ou escolas analíticas musicais contemporâneas ou dos estudos da semiologia da música. Apontamos, antes, para o facto de que a crítica à lógica – e a uma linguagem tomada como uma linguagem sígnica numa exterioridade

¹⁰⁷² *Ibidem*, §319.

¹⁰⁷³ *UEFP* §61.

¹⁰⁷⁴ *AC*, IV,§2, p.60.

ao contexto de uma prática linguística –, efectuada por Wittgenstein, coloca também em questão a própria natureza da compreensão que os estudos analíticos pretendem produzir. A proposta de explicitar esta problemática a partir do pensamento wittgensteiniano levou-nos num percurso que se ocupou das relações entre contexto, uso e aplicação na compreensão da linguagem que Wittgenstein formula no âmbito da música. Quer dizer, o elemento formalizável, as “relações internas” no âmbito tractariano, apareceu transformado na sua filosofia posterior após a crítica ao essencialismo, na noção de “semelhanças de família [*Familienähnlichkeit*]” e nos *Aspekte*, numa crítica à relação de causa e efeito: a exterioridade da partitura, como as feições do rosto, têm espelhada o que de interno a habita (as suas próprias relações), traços que se apresentam para quem não for cego para a compreensão.

A problemática da relação entre interior/exterior é estabelecida a partir da relação da linguagem com o íntimo e o modo da sua dizibilidade. A dificuldade consiste na elucidação das expressões da linguagem que dão conta das nossas experiências internas, vivências, emoções e sentimentos. A problemática da sua expressão é colocada em causa no âmbito do *Tractatus*, mas é com a noção de jogo de linguagem e com a noção de uma enorme fertilidade de uso e aplicação das regras, que o mito da inefabilidade é dissolvido: podemos conceber uma incalculabilidade de jogos de linguagem que corresponderão às nossas formas de vida – [pois] conceber uma linguagem é conceber uma forma de vida»¹⁰⁷⁵ – numa crítica ao silêncio tractariano e, simultaneamente a uma noção errónea de incomunicabilidade, ou de linguagem privada. É esta noção de intersubjectividade – podemos compreendermo-nos – que é bem vinda à questão interpretativa: podemos compreender uma peça musical, podemos exprimi-la, por um gesto, uma reacção que, pertencendo ao nosso jogo primitivo mais fundamental, dá conta do que ela quer-dizer, numa noção de intenção que é já acto, intenção preenchida. A introspecção é, claramente, posta em causa: «“[o] interior está-me escondido” – não é isto tão vago quanto o conceito de “interior”?»¹⁰⁷⁶ dando lastro, deste modo, à questão da expressividade da música confundida com o “que lhe vai na alma” – do compositor e do intérprete.

Pudemos assim observar um entrelaçamento entre as inúmeras alusões e explicitações acerca da “expressão com alma na música”¹⁰⁷⁷ e a observação da

¹⁰⁷⁵ *Inv. Fil.*, § 19.

¹⁰⁷⁶ *UEFP*, §959.

¹⁰⁷⁷ *Vide, Idem*, §954.

expressividade de um rosto: como ler as feições de um rosto, como ler a tristeza, como compreender um tema musical em que a direcção aponta sempre para uma ausência de paradigma, ao mesmo tempo que põe a tónica na possibilidade de compreensão do outro que está diante de nós – o amigo que sofre com dores ou o compositor (a partitura).

A problemática da incompreensão não se resolve numa introspecção, mostra antes que ainda não aprendemos a relacionarmo-nos com o outro: não percebemos o jogo de linguagem – a forma de vida em que se inscreve, seja no que diz respeito a um jogo de cultura de um povo que nos é estranho, seja o jogo da música eletro-acústica, pois, mesmo que «um leão pudesse falar, não o compreenderíamos»¹⁰⁷⁸. Na verdade, a problemática em relação ao interior adensa-se nos seus *Últimos Escritos*, procurando Wittgenstein a ligação entre interior e exterior que preserve um e outro: «não fazemos a ligação, a fim de fazer o interior desaparecer num passe de mágica».¹⁰⁷⁹

Urge é criticar a ânsia pela generalidade, a busca de uma determinação que nos impele a falar de “alma” e de “anímico”. Na crítica efectuada, por Wittgenstein, o que temos de tomar em atenção, pelo contrário, é o jogo de expressões, da expressividade fisionómica, dos gestos que nos possibilitam ler feições e ter uma inteligibilidade do outro: “tem uma cara de pessoa bondosa” torna-se assim similar a “este Schubert é mesmo a tua cara”. Desta forma, o laço íntimo entre as emoções e a música, e que Wittgenstein não nega como já vimos em relação aos acordes *M* e *m* ao afirmá-los como tons emocionais¹⁰⁸⁰, pode ser estabelecido, mesmo se a explicação desta relação não pode ser produzida – a explicação como uma teoria não interessa, parafraseando Wittgenstein –, uma afinidade entre emoções e o *movimento* musical não pode ser negada. Por isso, Susanne Langer tem razão ao estabelecer esse laço intenso que cada um de nós sente como uma “evidência imponderável”, como explicitámos no último capítulo desta tese. Ela diz respeito aos usos que fazemos das palavras, a uma cultura em que aprendemos a sentir um *crescendo* ou um *diminuendo*. Wittgenstein, replicando a mais uma afirmação da linguagem privada do seu *alter-ego*, explicita: «“Como é que deveremos explicar um sentimento? Cada qual só o pode conhecer em si mesmo.” Mas o uso das palavras tem, no entanto, de poder ser ensinado!»¹⁰⁸¹. Embora possa ser tentador, a afirmação deste laço, e dos “tons emocionais”, não pode ser tomada como

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, §190.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, II, [MS 173 – 1950]: §10.

¹⁰⁸⁰ *Vide* Parte II, Capítulo 3, p.157, nota 557.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*, [MS 169 – 1949]: §35.

uma propriedade que se constituiria como o que a *mão procura tocar*¹⁰⁸²: é o que está presente na crítica que se dirige ao sentimentalismo da teoria de arte de Tolstoi, à emoção tomada como corpo-de-significação e à relação causa-efeito.

Nos *Últimos Escritos* Wittgenstein, sem recusar o que é do uso da regra e do contexto, com a noção do *Wenn-Gefühl* lança uma outra luz, iluminando outros aspectos, na questão da compreensão, e que as palavras significativas de Bernardo Sassetti em relação a Maria João Pires e ao intérprete criador vão ao encontro de Wittgenstein neste âmbito. Diz Sassetti: «[u]ma vez tive a oportunidade de ouvir uma gravação da Maria João Pires na RDP, com cinco anos de idade transformar aquelas notas numa obra musical sua... [foi] qualquer coisa que me deu muito que pensar (...).»¹⁰⁸³

O que os intérpretes criadores colocam de uma forma clara é a impossibilidade de haver regras para a evidência, um *imponderável*, que nos pertence como aquilo que nos sustenta, sem precisarmos dele como fundamento: a vida, como o que há de mais imediato e primordial e que no jogo matriz da aprendizagem da língua materna se afirma, é este jogo feito de evidências em que reconhecemos «o olhar genuíno do amor (...) não [podendo] descrevê-lo de modo algum»¹⁰⁸⁴. E pela mesma razão, a criança de cinco anos pode jogar, *reconhecendo-a* como um seu par, o jogo que uma outra criança dois séculos antes também jogou: como Mozart, é a intérprete musical que nos ensina a não «[desistirmos] do nosso jogo de linguagem, que assenta numa “evidência imponderável” e que conduz frequentemente à incerteza [pois mesmo que] tivéssemos a possibilidade de o trocar por um mais exacto (...) modificaríamos [nós] a nossa forma de vida (?)»¹⁰⁸⁵.

*

*

*

¹⁰⁸² Lembremos a citação inicial do capítulo 3 da Parte III: « (...) A mão escreve; mas não escreve porque se quer [algo], mas quer-se aquilo que ela escreve». Cf. *Zettel*, §586.

¹⁰⁸³ Cf. Documentário "No Silêncio de uma nota", <https://www.youtube.com/watch?v=P9jZyO6Fhx8>, [Bernardo Sassetti c. 4.30m].

¹⁰⁸⁴ *UEFP*, §937.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, II, [MS 176 – 1951]: §14.

Fazer justiça ao pensamento de Wittgenstein foi um dos propósitos maiores deste estudo: dar a ver a fertilidade de um movimento que nunca pára, que nos desafia por nos empurrar em múltiplas direcções, mas, principalmente, por destruir convicções, “castelos de ar”, deixando-nos, a nós, seus leitores, “sem nos sabermos orientar”¹⁰⁸⁶. A *visão panorâmica* que quisemos apresentar, mostrando as influências e os múltiplos cruzamentos da temática da interpretação musical com um pensamento que «saltita [...] [sem] uma sequência ordenada [o que] constituiria um martírio»¹⁰⁸⁷, ao mesmo tempo que se repete, nunca se repetindo nos múltiplos escritos do seu espólio, despertou-nos para outras tantas – incalculáveis – questões que fomos obrigados a largar.

Novas tarefas, por isso, se perfilam no horizonte deste estudo e sobre as quais queremos deixar umas últimas notas:

Desde logo, afigura-se-nos deveras importante, uma nova leitura focada no que Wittgenstein designa pela “genealogia dos conceitos psicológicos”¹⁰⁸⁸ como, sensações, imagens e impressões, emoções e as atitudes disposicionais, como a surpresa e o medo; as convicções, como a dúvida e a certeza, que dão corpo ao que designamos por “interior”, como a suas palavras explicitam: «Aprendemos a observar e a descrever observações. Mas como me é isto ensinado; como se controla, neste caso, a minha “actividade interior”? Como se avaliará se realmente prestei atenção?»¹⁰⁸⁹ A avaliação tomará a forma de uma descrição das expressões que caracterizam as emoções, sem a mediação de uma explicação ou por uma inferência: observamo-las directamente no rosto do outro, mesmo que não consigamos descrever as suas feições. Dizemos: “Ele

¹⁰⁸⁶ L. Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, §123, p.261: «Um problema filosófico tem a seguinte forma: «Não me sei orientar [*sich auskennen*]».

¹⁰⁸⁷ *VB/CV*, [MS 118 94v c: 15.9.1937], p.33.

¹⁰⁸⁸ *Zettel*, p§464. *Vide*, igualmente, *BPP II*, §63: «Plano para o tratamento dos conceitos psicológicos». Nesta longa observação, uma diferenciação é efectuada entre os verbos psicológicos e o seu uso na primeira ou na terceira pessoa: se os verbos como *crer* e *sentir*, usados na terceira pessoa comunicam observações, informações, na primeira pessoa o uso é já expressivo. A análise debruçar-se-á, de seguida, sobre as diferenças entre sensações, sentimentos, imagens, e as expressões características da dor e da alegria.

Vide a este respeito, António Marques, «A clausura e a perspectiva da terceira pessoa – Notas sobre o problema do conhecimento das outras mentes em Wittgenstein», AAVV, *A Expressão do Indizível*.

Igualmente na sua Introdução aos *UEFP*: «[o] tipo de investigação filosófica dirigido à Psicologia possui em Wittgenstein um sentido muito particular, que poderíamos articular em três grandes eixos: a) é uma investigação inseparável do emprego linguístico dos conceitos psicológicos; b) é uma investigação que tem como objecto o comportamento unitário (*das Benehmen*) do ser humano; e c) é uma investigação que assenta necessariamente na *vivência do significado*.» Cf. António Marques, «Introdução» aos *UEFP*, p.12. E ainda: «O fenómeno psicológico, precisamente por ser vivência na primeira pessoa, não [é] redutível à explicação fisiológica.» *Ibidem*, p.14.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p§426.

está triste”. Se nos perguntarem, podemos responder – pelo tom de voz ou “anda como um condenado”. Constituem, assim, as reacções imediatas como os fundamentos – e, como refere Schulte, «muitas vezes os únicos fundamentos»¹⁰⁹⁰ – que conferem um grau de veracidade maior do que a verbalização – e que nos levam a dizer: “Hum, ele disse que estava tudo bem, mas o modo como o disse...não me pareceu”. Gestos, tons de voz, constituem-se assim como expressões naturais, imediatas, e não como dispositivos empregues para indicar os nossos estados interiores – «porque choramos é que ficamos tristes»¹⁰⁹¹, indicando assim que não utilizamos as lágrimas como um artifício.

Nestas breves linhas queremos apenas salientar o caminho que abre para a emoção musical. Nas teorias da correspondência o laço entre as emoções e o movimento musical é exemplificativo de uma relação externa: numa simplificação assumida, tomando o exemplo de uma linha em *crescendo*, esta corresponderia a um determinado estado mais agitado (assim como a própria indicação de *agitato*). Ora, o sentido das observações de Wittgenstein parece-nos ir numa outra direcção: é porque tocamos em *crescendo* e *agitato* que reconhecemos, num parentesco com os nossos estados anímicos, *a agitação personificada no tema musical, como um rosto*¹⁰⁹². A diferença de execução entre Barenboim e Gould põe em evidência que no modo como tocamos – como observamos – um tema – um rosto – se exprime a emoção (e não uma emoção a exprimir). As relações com a imaginação (que desponta na questão aspectual) e com a experiência estética, em que o reconhecimento das emoções pelo sujeito, sem por isso as sentir (como quando ouvimos Mahler ou vemos um filme de terror), implica uma leitura atenta das suas observações, que encontramos sobretudo nas *Observações sobre a Filosofia da Psicologia*: a sua crítica a William James e a Köhler (com a sua teoria da *Gestalt*) para as questões psicológicas não tiveram lugar neste estudo. Fica como anúncio de futuros passos.

Mereceu-nos atenção a *Theorie der musikalischen Reproduktion* de Adorno na primeira parte deste estudo: o alargamento para outras direcções, que uma incursão mais demorada poderia provocar, pareceu-nos excessivo e fora do objectivo a que nos

¹⁰⁹⁰ SCHULTE, Joachim, *Experience and Expression. Wittgenstein's philosophy of psychology*, Oxford: Clarendon Press, 2003, p.122.

¹⁰⁹¹ *BPP* I, §452.

¹⁰⁹² *Zettel*, §225: «“Vemos a emoção” – em oposição a quê? – Não vemos distorções faciais e infere-se agora (como o médico que faz um diagnóstico) para alegria, dor, aborrecimento. Descrevemos imediatamente um rosto como triste, radiante, aborrecido, mesmo que sejamos incapazes de fazer outra descrição das feições. – A dor está personificada no rosto, gostaríamos de dizer. Isto pertence ao conceito de emoção.»

propusemos. Da leitura de vários fragmentos da sua teoria da interpretação cruzamentos com o pensamento wittgensteiniano, que são porventura inusitados em dois pensadores tão diferentes, afiguraram-se-nos férteis. Adorno ajudou-nos a pensar a interpretação musical e é a interpretação musical que poderá, porventura, promover o laço entre dois contemporâneos, filósofos-músicos, da cultura alemã, que nunca se encontraram.

Ao abordarmos a noção de *Sprachspiel* em Wittgenstein, gostaríamos também de ter “saltado” em direcção a Schoenberg, colocando em relevo a confluência entre a inversão da tonalidade e a noção de jogo de linguagem em Wittgenstein, que foi tomada por nós como um descentramento do ser. A relação entre o atonalismo – como um descentramento da tónica, num abandono da tonalidade – e a noção de jogos de linguagem em Wittgenstein é apontada por autores como Antonia Soulez, Gargani e James K. Wright¹⁰⁹³. Não o fizemos neste estudo por nos centrarmos exclusivamente nos aspectos que diziam respeito ao fenómeno da interpretação musical. Mas parece-nos importante o estudo destes dois vultos maiores do século XX que, ao reflectirem sobre a linguagem e a música, mudaram de modo decisivo o pensamento contemporâneo – e que é o nosso tempo – em relação à linguagem e à música, o que é dizer, em relação à vida humana, pois se é na linguagem que vivemos, “sem a música a vida seria um erro”¹⁰⁹⁴. Esta constituirá, também, uma das nossas futuras direcções.

*Laß Dir Zeit*¹⁰⁹⁵, devem ser as palavras entre os filósofos, e que tomamos de empréstimo, pois ganharam todo o seu sentido – e urgência – no final deste trabalho. “Dar tempo ao tempo” para retomar os escritos de Wittgenstein, voltando aos mesmos temas que nos ocuparam, porque eles constituem o “pão nosso de cada dia” do intérprete musical, sem dúvida. Portanto, *Da Capo*.

¹⁰⁹³ Respectivamente, Soulez2012 - *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*, op. cit.; Aldo Gargani, «Procédures constructives et techniques descriptives; Schoenberg – Wittgenstein», AAVV, *Cadernos de Filosofia*. Vol. 16, op. cit. e Wright2007 - *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*, op. cit..

¹⁰⁹⁴ F. Nietzsche, *KSA 6 – Götzen-Dämmerung*, «Sprüche und Pfeile», §33: «Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum.»

¹⁰⁹⁵ *VB/CV*, [MS 138 9a: 24.1.1949], p.91: «A saudação entre os filósofos devia ser: “Leva o tempo que quiseses” [*Laß Dir Zeit!*].»

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Literatura primária – Ludwig Wittgenstein

Obras do espólio

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Werkausgabe in 8 Bänden*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1994. (1ªed. 1984).

_____, *Wittgenstein's Nachlass. The Bergen Electronic Edition*. The Wittgenstein Archives at The University of Bergen / OUP. Bergen & Oxford. 2000.

_____, *Tractatus Logico-Philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 2003.

_____, *Tractatus Logico-Philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Side-By-Side-By-Side Edition, Version 0.24 (AUGUST 1, 2011), containing the original German, alongside both the Ogden/Ramsey, and Pears/McGuinness English translations.. First published by Kegan Paul (London), 1922. 2011.

Obras em edições individuais

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Bemerkungen über die philosophie der psychologie/ Remarks on the philosophy of psychology I*. Edição bilingue (Alemão/Inglês). Trad. de G.E.M. Anscombe e G.H. Wright. Oxford, U.K.: Basil Blackwell Oxford. 1998.

_____, *Bemerkungen über die philosophie der psychologie/ Remarks on the philosophy of psychology II*. G. H. Wright e H. Nyman (Eds.). Edição bilingue (Alemão/Inglês). Trad. de C. G. Luckhardt e M. A. E. Aue. Oxford, U.K.: Basil Blackwell Oxford. 1998.

_____, *The Big Typescript TS 213*, Edição bilingue (Alemão/Inglês). Edição e tradução de C. G. Luckhart e Maximilian A. E. AUE. Blackwell Publishing. 2005.

_____, *The Blue and Brown Books*. Blackwell. 1998.

_____, *On Certainty*. G.E. Anscombe e G.H. von Wright (Eds.). Edição bilingue (Alemão/Inglês). Trad. de Denis Paul e G.E. M. Anscombe. 1ªed. 1969. Oxford: Blackwell Publishers. 2010.

_____, *Philosophical Occasions: 1912-1951*. Edição bilingue (Alemão/Inglês) por James Klagge e Alfred Nordmann. Hackett Publishing Company. 1993.

_____, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*. Edição bilingue (Alemão/Inglês), Trad. de G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, Joachim Schulte e G. H. von Wright. 1ªed. 1953. Oxford: Blackwell Publishers. 2009.

_____, *Public and Private Occasions*. James C. Klagge and Alfred Nordmann (Eds.). Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2003.

_____, *Vermischte Bemerkungen/ Culture and Value*. G.E. Anscombe e G.H. von Wright (Eds.). Edição bilingue (Alemão/Inglês). Trad. de Peter Winch. 1ªed.1969, ed. Blackwell Publishers. 2010.

_____, *The Voices of Wittgenstein. The Vienna Circle*. Gordon Baker (Ed.). Edição bilingue (Alemão/Inglês). Trad. de Gordon Baker, Michael Mackert, John Connolly e Vasilis Politis. London: Routledge. 2003.

_____, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna*. Colloqui annotati da Friedrich Waismann. Presentazione di B. F. McGuiness. Edizione italiana a cura di Sabina de Waal. La Nuova Italia. Firenze. 1975.

_____, *Wittgenstein Lectures, Cambridge 1930-1933. From the notes of G.E. Moore*. Ed. David Stern, Gabriel Citron and Brian Roger. Cambridge University Press. 2016.

_____, *Wittgenstein's Lectures: Cambridge, 1932-1935. From the notes of Alice Ambrose and Margaret MacDonald*. Alice Ambrose (Ed.). Prometheus Books. 2001.

_____, *Wittgenstein Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious*. University Of California Press. 1967.

_____, *Wittgenstein's Lectures on the foundations of mathematics, Cambridge, 1939: From the notes of R. G. Bosanquet, Norman Malcolm, Rush Rhees and Yorick Smythies*. Harvester Press. 1976.

_____, *Wittgenstein's Lectures on Philosophical Psychology, 1946-47*. P. T. Geach (Ed.). A. Wheaton Co. Ltd. Exeter.1988.

Traduções utilizadas em francês e português

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Carnets de Cambridge et de Skyolden 1930-1932/1936-1937*. Jean-Pierre Cometti (Ed.). Puf/Perspectives Critiques. 1999.

_____, *Grammaire philosophique*. Trad. do alemão por Marie-Anne Lescourret. Gallimard. 1980.

_____, *L'intérieur et l'extérieur - Derniers Écrits sur la Philosophie de la Psychologie, II*. G. H. von Wright e H. Nyman (Eds.). Bilingue (Alemão/Francês). Trad. do alemão por Gérard Granel. Éditions T.E.R.. 2000.

_____, *Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer*. Trad. de Jean Lacoste. L'Age d'Homme. 1982.

_____, *Aulas e Conversas*. Trad. de Miguel Tamen. Cotovia. 1991.

_____, *Anotações sobre as Cores*. Ed. bilingue (Alemão/ Português). Trad. de Filipe Nogueira e M. João Freitas. Revisão de Artur Morão. Edições 70. 1987.

_____, *Cadernos 1914-1916*. Trad. de João Tiago Proença. Revisão por Artur Morão. Edições 70. 2004.

_____, *Da Certeza*. Edição bilingue (Alemão/Português). Trad. de António Fidalgo. Edições 70, 1998. Biblioteca de Filosofia Contemporânea.

_____, *Fichas (Zettel)*. Trad. de Ana Berhan da Costa. Relógio d'Água. 1981.

_____, *O Livro Azul*. Trad. de Jorge Mendes. Edições 70. 1992.

_____, *O Livro Castanho*. Trad. de Jorge Marques. Edições 70. 1992.

_____, *Fichas (Zettel)*. Trad. de Ana Berhan da Costa. Relógio d'Água. 1981.

_____, "Notas ditadas a G.E.Moore na Noruega [Abril 1914]". in: *Cadernos 1914-1916 – Apêndice II*. Trad. de João Tiago Proença. Revisão por Artur Morão. Edições 70. 2004, pp. 159-174.

_____, "Notas Sobre Lógica [1913]". in: *Cadernos 1914-1916 – Apêndice I*. Trad. de João Tiago Proença. Revisão por Artur Morão. Edições 70. 2004, pp 137-157.

_____, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Trad. de M. S. Lourenço. Fundação Calouste Gulbenkian. 1995.

_____, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*. Trad. António Marques e Nuno Venturinha e João Tiago Proença. Fundação Calouste Gulbenkian. 2007.

Correspondência

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel*. Monika Seekircher, Brian McGuinness, Anton Unterkircher (Eds.). Innsbrucker elektronische Ausgabe. 2003.

_____, *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*. Brian McGuinness (Ed.). Blackwell Publishers. 2008.

_____, *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*. Herausgegeben von Martin Alber, Brian McGuinness und Monika Seekircher (Eds.). Haymon – Verlag. 2000.

Literatura Secundária relativa a Wittgenstein

Obras Colectivas

AAVV. *Cadernos de Filosofia*. Vol. 16. Edições Colibri/ Instituto de Filosofia da Linguagem/UNL. 2005.

_____, MOLDER, Maria Filomena. “Nota introdutória”, pp. 8-22.

_____, SCHULTE, *Joachim*. “Aspects and Meaning”, pp. 25-40.

_____, MARQUES, António. “Aspect and Voice in Wittgenstein’s Philosophy of Psychology”, pp. 41-50.

_____, SOULEZ, Antonia. “Comparer les concepts”, pp. 51-76.

AAVV. *The Cambridge Companion to Wittgenstein*. Hans D. Sluga, David G. Stern (Eds.). Cambridge University Press. 1996.

_____, SLUGA, Hans. “Ludwig Wittgenstein”, pp. 1-33.

_____, GLOCK, Hans-Johann. “Necessity and normativity”, pp. 198-225.

AAVV. *A Expressão do Indizível*. Org. Marta Helena de Freitas e Nuno Venturinha. Ed. Universa, Brasília. 2005.

_____, MARQUES, António, “A clausura e a perspectiva da terceira pessoa – Notas sobre o problema do conhecimento das outras mentes em Wittgenstein”, pp.163-172.

_____, MOLDER, Maria Filomena. “O silêncio, A mudez e o Riso”, pp.335-368.

AAVV. *Grammatical Ou Transcendental*. Cahiers De Philosophie Du Langage, nº 8. Arley R. Moreno, Antonia Soulez (Eds.). L'Harmattan. 2012.

_____, SOULEZ, Antonia. “Le grammatical *au lieu* du Transcendental, le langage en conflit avec notre exigence”, pp.126-130.

_____, OUELBANI, Melika. “Le sens comme respect des règles logiques et/ou grammaticales”, pp.131-148.

AAVV. *Linguagem E Valor: Entre O Tractatus E As Investigações*. Nuno Venturinha (Ed.). Dezembro: Instituto de Filosofia da Linguagem. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2011.

_____, MENDES, José M. Vieira. “O mistério da escada desaparecida: À procura da ignorância com a ajuda de Wittgenstein”, pp.17-32.

_____, MOLDER, Maria Filomena. “O que é uma inclinação natural?”, pp. 63-82.

_____, ARRUDA, Alberto. “Uma leitura do §1 das Investigações Filosóficas”, pp. 83-104.

_____, CARVALHO, Paula, Alexandra. “As ‘Investigações filosóficas’ e a Interpretação musical. Caminhos para a construção de uma hermenêutica afectiva”, pp. 125-140.

AAVV. *Portraits of Wittgenstein, 4 Volumes*. Editor's Preface, Notes on Contributors and Selection F. A. Flowers III. Thoemmes Press. 1999.

_____, VON WRIGHT, G.H. “A Biographical Scketch”, [vol 1], pp. 63-77.

_____, MONK, Ray. “The Laboratory for Self-Destruction”, [vol 1], pp. 78-98.

_____, MCGUINESS, Brian. “Wittgeinstein’s Intellectual Nursery-Training”, [vol 1], pp.99-110.

_____, MENDER, Carl. “Reminiscences of the Wittgenstein Family”, [vol 1], pp. 111-116.

_____, PINSENT, David. “Extracts from the Diary of David Pinsent 1912-1914”, [vol 1], pp. 174-233.

_____, ENGELMANN, Paul. “A Memoir”. [vol 2], pp. 5-64.

_____, MCGUINESS, Brian. “Wittgenstein and the Vienna Circle”, [vol 2], pp. 161-171.

_____, PASCAL, Fania. “Wittgenstein: A Personal Memoir”, [vol 2], pp. 222-248.

_____, KING, Jonh. “Recollections of Wittgenstein”, [vol 3], pp. 53-58.

_____, MURDOCH, Iris. “A Recollection of Ludwig Wittgenstein”, [vol 3], p 59.

_____, GEACH, Peter. "Last Lectures 1946-1947", [vol 3], pp. 167-170.

_____, VON WRIGHT, G.H.. "Wittgenstein in Relation to His Times", [vol 4], pp. 206-214.

AAVV. *Rue Descartes 39: Wittgenstein et l'Art*, Collège International de Philosophie, Presses Universitaires de France – PUF. 2003.

_____, CHAUVIRÉ, Christiane. "Phénoménologie et esthétique. Le mythe de l'indescriptible chez Wittgenstein". PUF. 2003, pp. 8-17.

_____, GARGANI, Aldo. "Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophie de Wittgenstein", pp. 56-68.

_____, LARA, Philipe. "Wittgenstein: une philosophie musical?", pp. 41-55.

_____, MOLDER, Maria Filomena. "Énigme de la deuxième partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein", pp. 28-40.

_____, SCRUTON, Roger. "Wittgenstein et la compréhension musicale", pp.69-80.

AAVV. *The New Wittgenstein*. Alice Crary and Rupert Read (Eds.). Routledge. 2003.

_____, CONANT, James. "Elucidation and nonsense in Frege and early Wittgenstein", pp. 174-217.

_____, DIAMOND, Cora. "Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's Tractatus", pp. 149-173.

_____, HACKER, P. M. S.. "Was He Trying To Whistle It?". , pp. 353-388.

AAVV. *SUD Revue Littéraire: Ludwig Wittgenstein*, n° 16. vol Hors-Série. J. Pierre Cometti (Ed.). 1986.

_____, BOUVERESSE, Jacques. "Le "Paradoxe de Wittgenstein" ou comment peut-on suivre une règle?", pp. 11-55.

_____, COMETTI, Jean-Pierre. "Adagio cantabile - Esthétique et philosophie", pp. 56-73.

-
- _____, GARGANI, Aldo. "Procédures constructives et techniques descriptives; Schonberg - Wittgenstein", pp. 74-121.
-
- _____, GRANGER, Gilles-Gaston. "«Bild» et «Gleichnis». Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein", pp.122-134.
- AAVV. *Wittgenstein, A Linguagem e a Filosofia*. Crítica – Revista do Pensamento Contemporâneo. Ed. Terramar. 1991.
-
- _____, COMETTI, Jean-Pierre. "Wittgenstein e a Filosofia", pp. 33-47.
-
- _____, MEYER, Michel. "Wittgenstein e Valéry: duas figuras da modernidade", pp. 81-93.
- AAVV. *Wittgenstein and Aesthetics. Perspectives and Debates*. Alessandro Arbo (Ed.). Ontos -Verlag. (Aporia). 2012.
-
- _____, CUTER, João Vergílio Gallerani. "Tractarian Aesthetics", pp. 15-23.
-
- _____, SOULEZ, Antonia. "His (Freud) Explanation Does What Aesthetics: it Puts two Factors Together", pp. 46-59.
- AAVV. *Wittgenstein After His Nachlass*. Nuno Venturinha (Ed.). Palgrave Macmillan, 2010.
-
- _____, VENTURINHA, Nuno. "A Re-Evaluation of the Philosophical Investigations", pp. 143-156.
-
- _____, PICHLER, Alois. "Towards the New Bergen Electronic Edition", pp. 157-172.
- AAVV. *Wittgenstein, Dernières Pensées. Actes du colloque Collège de France Mai 2001*. Jacques Bouveresse, Sandra Laugier, Jean-Jacques Rosat (Eds.). Ed. Agone, 2002.
-
- _____, SCHULTE, Joachim. "Le lit de la rivière et les gonds", pp. 91-112.
-
- _____, BOUVERESSE, Jacques. "Wittgenstein, le "vécu de signification" ", pp.141-168.

AAVV, *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*. António Marques e Nuno Venturinha. (Eds.). De Gruyter, 2012.

_____, VENTURINHA, Nuno. “Introduction”, pp. 13-20.

_____, MOLDER, Maria Filomena. “Cries, False Substitutes and Expressions in Image”. pp. 39-51.

_____, SCHULTE, Joachim. “Does the Devil in Hell Have a Form of Life?”, pp. 125-142.

AAVV. *Wittgenstein : The Philosopher and his Works*. Alois Pichler, Simo Säätelä (Eds.). Verlag, 2006,

_____, VON WRIGHT, G.H.. “Remarks on Wittgenstein's use of the terms 'Sinn', 'Sinnlos', 'Unsinnig', 'Wahr', and 'Gedanke' ”, pp. 98-106.

_____, MCGINN, Marie. “Wittgenstein’s early philosophy of language and the idea of "the single great problem" ”, pp. 107-140.

_____, MCGUINNESS, Brian. “Wittgenstein: Philosophy and Literature”, pp. 367-381.

_____, SCHULTE, Joachim. “What is a Work by Wittgenstein?”, pp. 397-404.

AAVV. *Wittgenstein politique*. Cités. N° 38. Yves Charles Zarka (Ed.). PUF, 2009.

_____, MCGUINNESS, Brian. “Peu importe qui gagne, après ce sera terrible”, pp. 13-24.

_____, WITTGENSTEIN, Ludwig. “Correspondance de Ludwig Wittgenstein dans les années 1930”, *Présentation*, por Brian MacGuinness e Joachim Schulte, pp. 149-166.

Obras Individuais

AESCHBACH, Sebastian. "Peut-on dire la musique? Wittgenstein et le sens de la musique". in: *Dissonance* n° 98. 2007.

APPELQVIST, Hanne. *Wittgenstein and the conditions of musical communication*. The Philosophical Society of Finland. Helsinki: Acta Philosophica Fennica. 2008.

_____. "Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism". in: *Nordic Journal of Aesthetics* vol 22, n° 40-41. 2011, pp. 75–88.

_____. "Wittgenstein and the Limits of Musical Grammar". in: *British Journal of Aesthetics*, vol 53. 2013, pp. 299-319.

ARBO, Alessandro. "Entendre comme. Réflexions sur un thème de Wittgenstein". in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 33, n° 2. 2002, pp. 149-169.

AVINS, Styra, "Brahms in the Wittgenstein homes: A memoir and letters". in: AAVV. *Brahms in the Home and the Concert Hall: Between Private and Public Performance*. Natasha Loges & Katy Hamilton (Eds). Cambridge University Press. 2014, pp. 221-255.

AYER, A. J.. *Linguagem, Verdade e Lógica*. Trad. de Anabela Mirante. Revisão de António Guerreiro. Editorial Presença. 1991.

BAKER, Gordon P.. "Quotation-marks in Philosophical Investigations Part I". in: *Language & Communication* 22. vol.1. 2002, pp. 37–68.

_____. *Wittgenstein's Method Neglected Aspects Essays on Wittgenstein*. Katherine J. Morris (Ed.). Blackwell Publishing. 2004.

_____. *Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity. Volume 2 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Essays and Exegesis of §§185–242*. Blackwell Publishers. 2009.

BEANEY, Michael. *Analysis*. Edward N. Zalta (Ed.). Stanford University. 2015.

BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein: La Rime et la Raison*, Minuit. 1973.

_____. "L'Animal Cérémonial. Wittgenstein et l'anthropologie". in: *Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer*. Trad. de Jean Lacoste. L'Age d'Homme. 1982.

_____. *La Force de la Règle*. Minuit, 1987.

BOUWSMA, O. K.. *Wittgenstein. Conversations 1949-1951*. J.L.Craft, Ronald E. Hustwit (Eds.). Indianapolis: Hackett Publishing Company. 1986.

BOWIE, Andrew. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge University Press. 2007.

CASTRO, Paulo Ferreira. *Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy*, Royal Holloway University of London, Submitted for PHD, Supervisor Professor Andrew Bowie. 2006.

_____. "Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch and the Question of Musical Meaning". in: AAVV, *Estes sons, esta linguagem*: Essays on Music, Meaning and Society. In Honour of Mário Vieira de Carvalho. Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro & Katrin Stöck (Eds). 2015, pp. 333-346.

CERTEAU, Michel De. *L' invention du quotidien I Arts de faire*. Gallimard, 1990.

CHAUVIRÉ, Christiane. *Ludwig Wittgenstein*. Seuil. Paris, 1989.

_____. *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein*. Presses Universitaires de France. 2003.

_____. *l'immanence de l'ego. Langage et subjectivité chez Wittgenstein*. Presses Universitaires de France. 2009.

COMETTI, Jean-Pierre. *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*. Presses Universitaires de France. 2004.

CRESPO, Nuno. *Wittgenstein e a Estética*. Assírio & Alvim. 2011.

DIAMOND, Cora. *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. Hilary Putnam and Ned Block (Eds.). MIT Press. Cambridge. Massachusetts. 1996.

DIAS, Maria Clara. *Kant e Wittgenstein. Os Limites da Linguagem*. Ed. Relume Dumará. Rio Janeiro. 2000.

DRURY, Maurice O'Connor. *The Danger of Words and Writings on Wittgenstein*. Thoemmes Press. 1996.

FORTES, Alexandra M. F. Dias. *A Importância da Estética para Wittgenstein (Filosofia, Método e Estilo)*. Dissertação de Doutoramento realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder e Co-orientação do Prof. Doutor Nuno Venturinha, apresentada à UNL/F.C.S.H., 2016.

FREGE, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*. Tradução e introdução de Claude Imbert. Seuil. 1971.

_____. *The Frege Reader*. Edition, Preface and Introduction by Michael Beaney. Blackwell. 1997.

_____. *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Herausgegeben und eingeleitet von Günther Patzig. Günther Patzig. Vandenhoeck & Ruprecht. 2008.

GIL, Fernando. *Modos da Evidência*. Com intervenções de Patrice Loraux, Marc Richir, Antonia Soulez e Paulo Tunhas. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa. 1998.

_____. *Cursos de Baltimore 2002-2004 na John Hopkins University*. Tradução e edição de Sofia Isabel Monteiro de Araújo. in: Dissertação de Mestrado "Uma Teoria da Expressão em Fernando Gil", realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vilela. Universidade do Porto/F.L.U.P.. 2013.

GLOCK, Hans-Johann. *A Wittgenstein Dictionary*. Willy-Blackwell. 1996.

_____. "Schopenhauer and Wittgenstein". in: *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Christopher Janaway (Ed.). Cambridge University Press. 2006, pp. 422-458.

HACKER, P. M. S.. *Insight and Illusion: Themes in the Philosophy of Wittgenstein*. Oxford University Press. 1986.

_____. *Wittgenstein: Meaning and Mind: Volume 3 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Pt. II: Exegesis §§243-247*. Wiley-Blackwell. 1990.

_____. *Wittgenstein: Connections and Controversies*. Oxford University Press. New York. 2001.

_____. "Wittgenstein on Grammar, Theses and Dogmatism". in: *Philosophical Investigations*. Vol 35. 2012, pp. 1-17.

_____. "Language, juegos de lenguaje y formas de vida". in: AAVV. *Formas de Vida y Juegos de Lenguaje*. Jesús Padilla Gálvez y Margit Gaffal (Eds). 2013, pp.29-60.

HADOT, Pierre. *La Philosophie comme manière de vivre*. Jean-Paul Enthoven (Ed.). Albin Michel. 2001.

_____. *Wittgenstein et les limites du langage*. Vrin. Paris. 2010.

HAGBERG, Garry. *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*. Cornell University Press. 1994.

_____. *Art as language*. Cornell University Press. 1995.

_____. "Wittgenstein's Philosophical Investigations, Linguistic Meaning and Music". in: *Paragraph 34.3* : Edinburgh University Press. 2011, pp. 388-405.

_____. *Wittgenstein's Aesthetics*. Edward N. Zalta (Ed.). Stanford University. 2014.

HERNANDEZ, Victor. "Leibniz y la lingua characterica". in: *Dianoia*, vol XLV.1999, pp. 35-63.

JANIK, Allan. *Wittgenstein's Vienna Revisited*. Transaction Publishers.1ª ed. 2001.

JANICK, Allan & TOULMIN, Stephen. *Wittgenstein's Vienna*. Ivan R. Dee, Inc. Publisher. Chicago. 1996.

- JOHNSTON, Paul. *Wittgenstein: Rethinking the Inner*. Routledge. 1993.
- KENNY, Anthony. *Wittgenstein*. Penguin Books. 1993.
- KLAGGE, James. *Wittgenstein in Exile*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 2010.
- LANGER, Susanne. "A Set Of Postulates For The Logical Structure Of Music". in: *The Monist* vol 39, n° 4. 1929, pp. 561-570.
- _____. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons. 1953.
- _____. *Philosophy in a New Key*. New American Library. 1954.
- LE RIDER, Jacques. *Modernité Viennoise et crises de l'identité*. PUF. 1990.
- MALCOLM, Norman. *L. Wittgenstein. A Memoir*. Clarendon Press Oxford. 2001.
- MCGINN, Marie. *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. Routledge Philosophy GuideBook. Tim Crane and Jonathan Wolff (Eds.). Routledge. London and New York. 2002.
- _____. *Elucidating the Tractatus. Wittgenstein's Early Philosophy of Logic and Language*. 1ª ed. Clarendon Press. 2007.
- MCGUINNESS, Brian. *Approches to Wittgenstein. Collected papers*. Routledge, London and New York. 2002.
- MEYER, Michel. *Lógica, Linguagem e Argumentação*. Trad. de Maria Lúcia Novais. Teorema. 1992.
- MICHAUD, Yves. *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*. Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes. 1999.
- MONK, Ray. *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. Penguin Books. 1991.
- MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Vendaval. Lisboa. 2009.
- MOORE, G. E.. *A Defense of Common Sense*. Ed. G.E.Moore. Philosophical Papers. Contemporary British Philosophy (2nd series). 1959.
- MOYAL-SHARROCK, Danièle. *Understanding Wittgenstein's On Certainty*. Palgrave Macmillan. 2004.
- PEARS, David. *The False Prison: A Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy Volume 1*. Oxford University Press. USA. 1987.
- PANAIOTIDI, Elvira. "The Myth of the Isomorphism". in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. vol 38, n° 2. 2007, pp. 133-142.

PERZANOWSKI, Jerzy. "Ce qu'il y a de non frégéen dans la sémantique du Tractatus de Wittgenstein, et pourquoi". in: *Wittgenstein et la philosophie aujourd'hui*. Textes présentés par Jan Sebestik et Antonia Soulez, Paris, L'Harmattan. 1992, pp. 163-176.

SCHULTE, Joachim. *Wittgenstein : An Introduction*. State University of New York Press. 1992.

_____. *Experience and Expression. Wittgenstein's philosophy of psychology*. Oxford: Clarendon Press. 2003.

_____. "The Life of the Sign": Wittgenstein on Reading a Poem" in: Jonh Gibson, Wolfgang Huemer (Eds.). *The Literary Wittgenstein*. Routledge, London and New York. 2004, pp. 146-164.

_____. "Did Wittgenstein Write on Shakespeare?". in: *Nordic Wittgenstein Review* 2. 2013, pp. 7-32.

_____. "Wittgenstein on Philosophie as Poetry". in: *Morphology. Questions on Method and Language*. Diana Soeiro e Nuno Fonseca (Eds.). Bern: Peter Lang. 2013, pp. 347-369.

SCRUTON, Roger. *Understand Music. Philosophy and Interpretation*. Continuum International Publishing Group. 2011.

SILVA, Isabel Medina Carmo . "Reflexões sobre o valor do Símbolo em Wittgenstein". in: *Revista Portuguesa de Filosofia- Separata*. vol XXXVIII-I. 1982, pp. 1-9.

SOULEZ, Antonia. "L'intentionnalité dans le langage chez Wittgenstein à partir de quelques éléments d'une critique de l'interprétation". in: *Intentionnalité et langage*. Guy-Félix Duportail (Ed.). Presses Universitaires de Rennes. 1999, pp. 87-104.

_____. *Comment écrivent les philosophes? De Kant à Wittgenstein ou le style Wittgenstein*. Paris: Éditions Kimé. 2003.

_____. "Phrases musicales La musique dans la philosophie de Wittgenstein". in: *Circuit: musiques contemporaines*. vol 17, n° 1. 2007, pp. 27-47.

_____. *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique*. Éditions Delatour France. 2012.

_____. "How can symbolism be a life-activity?". in: *Mind, Language and Action - Papers from the 36th International Wittgenstein Symposium*, vol XXI. Danièle Moyal-Sharrock, Volker A. Munz, Annalisa Coliva (Eds.). 2013, pp.394-396.

_____. *Pourquoi la Musique chez Wittgenstein*. <http://www.academia.edu/7830376/I> -Pourquoi_la_Musique_chez_Wittgenstein.

_____. *Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophe ? - En réponse à Alain Badiou*. Lambert-Lucas (Ed.). Le Discours Philosophique. 2016.

STERN, David. *The Methods of the Tractatus. Beyond Positivism and Metaphysics*. University Of Pittsburgh Press. 2003.

_____. *Wittgenstein's Philosophical Investigations: An Introduction*. Cambridge University Press. 2004.

SZABADOS, Béla. *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue*. Editions Rodopi. 2014.

TUNHAS, Paulo. "Música e pensamento: a partir de Wittgenstein ". in: *Wittgenstein, 50 anos despues, vol II. Junta da Extremadura*. 2004, pp. 61-77.

VENTURINHA, Nuno. "As Origens Do Tractatus De Wittgenstein". in: *Conferência no Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. 2005, p. 26.

_____. *Lógica, Ética, Gramática. Wittgenstein e o Método da Filosofia*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2010.

WILSON, Brendan. *Wittgenstein's Philosophical Investigations - A Guide*. Edinburgh University Press. 1998.

WRIGHT, James K.. *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*. 2007.

ZILHÃO, António. *Linguagem da Filosofia e filosofia da linguagem. Estudos sobre a Linguagem*. Fernando Mão de Ferro (Ed.). Edições Colibri. 1993.

Literatura – Música e Interpretação musical

Obras Colectivas

AAVV. *A Música I. das Origens à Idade Média*. Rolland-Manuel (Org. e ed.). Enciclopédia da Plêiade. Fernando Lopes Graça (Ed. portuguesa). Arcádia. 1965.

AAVV. *Histoire de la Musique Occidentale*, Direcção de Jean & Brigitte Massin. Fayard. Coll. Les Indispensables de la musique. Paris. 1985.

AAVV. *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Edited with an introduction by Michael Krausz (Ed.). Michael Krausz . Clarendon Press. 2001.

_____, HERMERÉN, Girran. "The Full Voic'd Quire: Types of Interpretation of Music", pp. 9-32.

_____, LEVINSON, Jerrold. "Performative vs. Critical Interpretation in Music", pp. 33-60.

_____, MARTIN, Robert L. "Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners", pp. 119-128.

_____, BUJIC, Bojan. "Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective", pp. 129-140.

_____, MARGOLIS, Joseph. "Music as Ordered Sound: Some Complications Affecting Description and Interpretation", pp. 141-156.

_____, SCRUTON, Roger. "Notes on the Meaning of Music", pp. 193-202.

_____, HARRÉ, Rom. "Is There a Semantics for Music", pp. 203-214.

AAVV. *Is there a single right interpretation?*. Michael Krausz (Ed.). University Park. Pennsylvania State University Press. 2002.

_____, KRAUSZ, Michael. "Interpretation and Its Objects", pp. 122-144.

_____, STECKER, Robert. "Interpretation and the Ontology of Art", pp. 159-180

_____, DAVIES, Stephen. "The Multiple Interpretability of Musical Works", pp. 231-263.

_____, HAGBERG, Garry L. "Wittgenstein and the Question of True Self Interpretation", pp. 381-406.

AAVV. *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*. Mário Vieira de Carvalho (Ed.). Revisão do texto Ivan Moody. Edições Colibri. 2009.

_____, CARVALHO, Mário Vieira. "Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno's Theory", pp. 83-94.

_____, DIERKS, Sonja. "Musical Writing and Performance - About Adorno's Theory of Musical Performance", pp. 71-82.

_____, CASTRO, Paulo Ferreira. "Identity is the very Devil!", pp. 189-208.

AAVV. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Theodore Gracy e Andrew Kania (Eds.). Routledge, London and New York. 2011.

_____, MATHESON, Carl, CAPLAN, Ben. "Ontology", pp. 38-47.

_____, DAVIES, Stephen. "Notations", pp. 70-79.

Obras Individuais

ADORNO, Theodor. "Introduction". *Philosophie de la nouvelle musique*. Trad. do alemão por Hans Hilderbrand e Alex Lindenberg. Gallimard. 1962.

_____. "Schoenberg e o Progresso". *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. Perspectiva, 1974.

_____. "Bach Defended Against His Devotees". *Prisms*. MIT Press, Cambridge. 1982, pp. 135-146.

_____. *Essays on music*. Introdução, comentários e notas de Richard Leppert. Trad. de Susan H. Gillespie. University of California Press. 2002.

_____. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion - Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Suhrkamp. 2005.

_____. *Le caractere fétiche dans la musique*. Trad. do alemão por Christophe David. Allia, Paris, 2010.

AESCHBACH, Sebastian. "Peut-on dire la musique? Wittgenstein et le sens de la musique". in: *Dissonance* n° 98. 2007, pp. 28-30.

ANGER, Violaine. *Sonate, que me veux-tu? Pour penser une histoire du signe*. ENS Editions, coll. «Signes». Lyon. 2016.

AVINS, Styra, "Brahms The Godfather", in: AAVV, *Brahms and His World: Revised Edition*. Walter Frisch & Kevin C. Karnes (Eds.) Princeton University Press. 2009, pp. 41-56.

BAKER, Nancy Kovaleff. "Expression, I.1: History of the concept of expression: Before 1800". *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp.463-464.

BARENBOIM, Daniel. *Está Tudo Ligado. O Poder da Música*. Trad. de Francisco Agarez. Editorial Bizâncio. Lisboa. 2009.

BARENBOIM, Daniel & SAID, Edward. *Parallels & Paradoxes. Explorations in Music and Society*. Bloomsbury Paperbacks. 2002.

BERSTEIN, Leonard. *O Mundo da Música: os seus segredos e a sua beleza*. Trad. de Manuel Jorge Veloso. Edição Livros do Brasil. Lisboa. 1954.

BOSSEUR, Jean-Yves. "La notation et l'interprétation" in: *Histoire de la Musique Occidentale*, Direcção de Jean & Brigitte Massin. Fayard. Coll. Les Indispensables de la musique. Paris. 1985, pp.124-149.

BLASIUS, L. D.. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. 1996.

BOUCOURECHLIEV, André. *Schumann*. Seuil, 1983.

_____. *Le Langage Musical*. Fayard, Paris. 1999.

BOULEZ, Pierre. *Points de repère*. Textes reunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Seuil. Paris. 1981.

_____. *Leçons de musique (Points de repère, III)*. Jean-Jacques Nattiez e Jonathan Goldman (Eds.). Prefácio póstumo de Michel Foucault. Christian Bourgois Éditeur. 2005.

BRENDEL, Alfred. *Musique, côté cour, côté jardin*. Édition Buchet/ Chastel. Paris. 1990.

_____. *A Pianist's A-Z: A piano lover's reader*. Edição inglesa por Alfred Brendel. Faber & Faber. 2013.

CACHOPO, João Pedro. "Odysseus and the Song of the Sirens Revisited. Reflections on the Relationship between Music and Philosophy". in: *Estes sons, esta linguagem*: *Essays on Music, Meaning and Society. In Honour of Mário Vieira de Carvalho*. Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro & Katrin Stöck (Eds). 2015, pp. 347-364.

CARVALHO, Mário Vieira. *Estes Sons, Esta Linguagem*. Ed. Estampa, Lisboa, 1978.

_____. "A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno". in: *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Rodrigo Duarte, Virgínia Figueiredo & Imaculada Kangussu (Org.). 2005, pp.203-224.

_____. "Ó palavra, tu palavra que me falta! – Reflexões sobre música e linguagem". in: *RPM: Revista Portuguesa de Musicologia*, vol.3, nº2. Cesem. 2016, pp.1-64.

CARVALHO, Mário Vieira & GIL, Fernando. *A Quatro Mãos - Schumann, Eichendorff e Outras Notas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa. 2005.

CARVALHO, Paula Alexandra, *Sentido e Sentimento na Interpretação musical. Um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche*. Dissertação de mestrado sob orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder, FSCH/UNL. 2008.

CLAVIER, Paul. "L'Exécution Musicale du Sens – La Musique, Langage d'Événements Purs". in: *Approches herméneutiques de la musique*. 2001, pp. 21-28.

COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford University Press. USA. 2007.

_____. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press. 2014.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford University Press. 1959.

- COPLAND, Aaron. *Como Escuchar la Musica*. Fundo de Cultura Económica, col. Breviarios. 1955.
- CORTOT, Alfred. *Cours d'Interprétation*. Jeanne Thieffry. Slatkine Reprints. Genève. 1980.
- COURT, Raymond. "Penser la musique: l'actualité du débat Rousseau/ Rameau". in: *Musique et philosophie*. 1997, pp. 65-77.
- DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge University Press. 1983.
- _____. *The Idea of Absolute Music*. Trad. do alemão de Roger Rustig. University of Chicago Press. 1989.
- _____. *Estética Musical*. Trad. de Artur Morão. ed. Edições 70. 2003.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press. 1994.
- _____. "Authenticity in Musical Performance". in: *Arguing about art*. Aaron Ridley, Alex Neill (Eds.). Routledge. London- New York. 2002, pp. 57-68 .
- _____. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford University Press. New York. 2003.
- DORIAN, Frederick. *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. Greenwood Press. 1981.
- DRABKIN, William. "Umlinie". in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, p.157.
- _____. "Ursatz". in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp.160-161.
- DUPRAT, Regis. "Análise, Musicologia e Positivismo". in: *Revista Música S.Paulo*. vol 7-nº1/ 2. 1996, pp. 47-58.
- ESCLAPEZ, Christine. "La musique comme 'parole'". in: *Approches Herméneutiques de la Musique*. 2001. pp. 69-71.
- _____. "Pour une herméneutique de l'analyse". in: *Approches Herméneutiques de la Musique*, 2001, pp. 73-83.
- FUBINI, Enrico. *Les Philosophes et la Musique*. Honoré Champion. Paris. 1983.
- _____. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. 1992.
- GIL, Fernando. "Exemplos Musicais". *A Quatro Mãos - Schumann, Eichendorff e Outras Notas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa. 2005, pp. 9-51.

GOEHR, Lydia. *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy : the 1997 Ernest Bloch Lectures*. University of California Press. 1998.

_____. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. OXFORD University Press, (Revised edition). 2007.

GOULD, Glenn. *Contrepoint a la ligne. Écrits*. Seleccção, apresentação e tradução por Bruno Monsaingeon. Fayard. Paris. 1985.

_____. *The Glenn Gould Reader*. Tim Page. Vintage Books, Random House, New York, 1990.

GREY, Thomas. "Hanslick, Eduard". in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp. 827-833.

GUANTI, Giovanni. *Romanticismo e Musica. L'Estetica Musicale da Kant a Nietzsche*. Antologia e saggio introduttivo di G. Guanti. EDT, Torino, 1981.

GUYE, Jean-Philippe. "L'analyse musicale en question: débat et propositions". in: *Analyse Musicale*. Vol 5. 2000, pp. 5-11.

HANSLICK, Eduard. *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900*. Trad. por Henry Pleasants III. Simon and Schuster. New York. 1950.

_____. *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Rudolph Weigel (Ed.). Leipzig. 1865.

_____. *Do Belo Musical*. Trad. do alemão por Artur Morão. Edições 70. 1981.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*. Trad. do alemão D. Collins. Gallimard. 1984.

HELFFER, Claude. "Analyse musicale, pédagogie et interprétation". in: *Analyse musicale*, n° 2. 1986, pp. 62-67.

BENT, Ian, POPE, Anthony. "Analysis History". in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp. 540-556.

INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Jean G. Harrell (Ed.). Palgrave Macmillan UK. 1986.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'ineffable*. Seuil. 1983.

JOUBERT, Claude-Henry. "La Formation de l'Interprète". in: *Marsyas-Revue de Pédagogie Musicale et Chorégraphique*. n° 28. 1993, pp. 5-6.

KAEMPER, G.. *Techniques pianistiques: l'évolution de la technologie pianistique*. Ed. musicales Alphonse Leduc. 1983.

KANIA, Andrew. *The Philosophy of Music*. Edward N. Zalta (Ed.). Stanford University, 2017.

KATZ, Ruth. *Contemplating Music*. Carl Dahlhaus (Ed.). Pendragon Press. 1992.

_____. *A Language of Its Own Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*. The University of Chicago Press. 2009.

KIVY, Peter. *Sound and Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*. Temple University Press. Philadelphia. 1989.

_____. *Introduction to a Philosophy of Music*. Clarendon Press. 2002.

_____. *The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of Music*. Cambridge University Press. 1993.

KREMER, Joseph-François. *Les formes symboliques de la musique*. Klincksieck (Ed.). Centre National des Lettres. Paris. 1984.

LARA, Philipe. "Notes sur la Signification Musicale". in: *Raisons Politiques*. Presses de Sciences Po, n° 14. 2004, pp. 77-89.

LEVINSON, Jerrold. *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*. Oxford University Press. 2011.

LOUVIER, Alain. "L'analyse au service de l'interprétation". in: *Marsyas*, n° 28.1993, pp. 28-36.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la Musique*. Mikel Dufrenne (Ed.). coll. 10/18. 1975.

_____. *Le combat de Chronos et D'Orphée*. Christian Bourgois (Ed.). Christian Bourgois Editeur. 1993.

_____. "Situação da Semiologia Musical". in: AAVV. *Semiologia da Música*. Trad. de Mário Vieira de Carvalho. Org. Maria Alzira Seixo. Vega. s.d., pp. 17-40.

PADDISON, Max. "Expression, I.2: History of the concept of expression: after 1800". in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp.464-466.

PAREYDT, Luc. "Qu'est-ce qu'Interpréter?". in: *Analyse Musical - Interpretation en Question*. N° 7.1987.

PERRIN, Lasage. "Entretien Jean Lasage Catherine Perrin". in: *Circuit vol.15, n°1 - Interpréter la Musique (D') Aujourd'hui*. 2004.

PIGUET, Jean-Claude. "Musique et Expression". in: *Approches Herméneutiques de la Musique*. 2001, pp. 235-246.

- RIDLEY, Aaron. *Music, Value & the Passions*. Cornell University Press. 1995.
- _____. "Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music". in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol 53, nº 1. 1995, pp. 49-57.
- _____. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edinburgh University Press. 2004.
- RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. 2002.
- ROSEN, Charles. *Aux Confins du Sens*. Seuil. 1998.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Trad. de Oswald Jones e E.M. Borgese. University of Chicago Press. 1954.
- _____. *Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Trad. de Oster, E. e Jonas, O.. Pendragon Press. 1979.
- _____. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt (Book 1: Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint)*. John Rothgeb (Ed.). Trad. de John Rothgeb e Jürgen Thym. Musicalia. 2001.
- _____. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt (Book 2: Counterpoint in Three and More Voices. Bridges to Free Composition)*. John Rothgeb (Ed.). Trad. de John Rothgeb e Jürgen Thym. Musicalia. 2001.
- _____. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music Volume I: Issues 1-5 (1921-1923)*. William Drabkin (Ed.). Trad. de Ian Bent, William Drabkin, Joseph Dubiel, Timothy Jackson, Joseph Lubben, Robert Snarrenberg. Oxford University Press. 2004.
- _____. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music. Volume II: Issues 6-10 (1923-1924)*. William Drabkin (Ed.). Trad. de Ian Bent, William Drabkin, Joseph Dubiel, Joseph Lubben, William Renwick, Robert Snarrenberg. Oxford University Press. USA. 2005.
- SCHLOEZER, Boris . *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'Esthétique Musicale..* Introdução de Pierre-Henry Frangne. Presses Universitaires de Rennes. 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. *Armonia*. Trad. do alemão e prólogo de Ramon Barce. Real Musical. 1979.
- _____. *Style and Idea*. Open Road Media. 2014.
- _____. "La relation avec le texte". in: Marc, Franz & Kadinsky, Wassily. *L'Almanach du Blaue Reiter. Le cavalier bleu*. Présentation et Notes Klaus Lankheit. Klincksieck. 1987, pp.119-135.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetic of Music*. Oxford University Press. 1997.

_____. "Expression: II-The nature of musical Expression." *in: The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, pp. 466-472.

SHARPE, R. A. "Type, Token, Interpretation and Performance". *in: Mind*. vol LXXXVIII, nº 1. 1979, p. 437-440.

_____. *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*. Oxford University Press, 2000.

SNARRENBURG, Robert. "Heinrich Schenker". *in: The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Edição. Stanley Sadie (Ed.). 2002, p. 478-481.

STIEGLER, Bernard. "Le circuit du désir musical. L'interprète, le compositeur, l'auditeur - organes et instruments. Bernard Stiegler, entretien avec Nicolas Donin." *in: Circuit vol.15 - nº1 - Interpréter la Musique (D') Aujourd'hui*. 2004, pp. 41-55.

STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-Texte-Musique*. Coll.10/18. Paris. 1999.

STRAVINSKY, Igor. *Poética da Música*. Publicações Dom Quixote. Lisboa. 1971.

WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Trad. José M. Justo. Antígona. 2000.

_____. *A obra de arte do futuro*. Trad. de José M. Justo. Antígona. 2003.

WOLFF, Francis. *Pourquoi la musique?*. Fayard. 2015.

YOUNG, James. "The Concept of Authentic Performance". *in: Arguing about art*. Aaron Ridley, Alex Neill (Eds.). Routledge- London- New York. 2002.pp. 69-79.

ZBIKOWSKI, Lawrence M.. "Music, Emotion, Analysis". *in: Music Analysis*. vol 29, nº 1/3. 2010, pp. 37-60.

ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World, vol. 1*. Trad. de Trask, W.R.. Princeton University Press. Bollingen Series. 1969.

_____. *Man The Musician: Sound and Symbol, vol. 2*. Trad. do alemão de Norbert Guterman. Princeton University Press. Bollingen Series. 1976.

Literatura – Outros Autores

AAVV. *Ergon ou Energueia. Filosofia de Linguagem na Alemanha Secs. XVIII e XIX*. Organização e introdução de José M. Justo. Trad. de Lídia Campos Rodrigues, Rosa Maria Sequeira e José M. Justo. Edições Cosmos. 1986.

ADORNO, Theodor W.. *Teoria Estética*. Trad. de Artur Mourão. Edições 70. 1988.

_____. *Textos escolhidos*. Nova Cultural. Col. Os Pensadores. 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. 6ª ed. Imprensa Nacional. Lisboa. Col. Estudos gerais. 2000.

BAKTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*. Trad. do russo de Daria Olivier. Prefácio de Michel Aucouturier. Gallimard, nrf..1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Apresentação de Claire Brunet. Folio Essais. Gallimard. 1992.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. Iluminuras. Edusp. 1993.

_____. *Imagens do Pensamento*. Edição e tradução de João Barrento. Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Linguagem, Tradução, Literatura*. Edição e tradução de João Barrento. Assírio & Alvim. 2015.

_____. "Analogy and Relationship". *in: Selected Writings I - 1913-1926*. Harvard Univ. Press. 1996, pp.207-209.

_____. "Karl Kraus ". *in: Gesammelte Schriften II - I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp. Frankfurt am Main.1991, pp.334-367.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. de João Barrento. Assírio & Alvim. 2004.

BERNHARD, Thomas. *O Naufrago*. Trad. de Leopoldina Almeida. Relógio d'Água. 1990.

BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*. Hannah Arendt (Ed.). Trad. do alemão por Albert Kohn. TEL. Gallimard. 1966.

BUDD, Malcolm. *Aesthetic Essays*. Oxford University Press, 2008.

CACHOPO, João Pedro. *Verdade e enigma. Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno*. Vendaval. 2013.

CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms Vol. 1: Language*. Trad. do alemão por Ralph Manheim. Yale University Press. 1980.

_____. *Écrits sur l'art*. Édition et Postfaces par Fabien Capeillères. Présentation par John M. Krois. Trad. do alemão por Christian Berner, Fabien Capeillères, Jean Carro & Joël Gaubert. Collection Passages. Les éditions du Cerf. Paris. 1995.

COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia*. Trad. de Artur Morão. Edições 70. 2001.

_____. *La Sapienza greca III – Eraclito*, Adelphi Edizioni, 2010

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, Trad. de Luís Orlandi e Roberto Machado. Relógio D'Água, Lisboa. 2000.

_____. *Logique du Sens*. Éditions Minuit. Coll. Critique. Paris. 1997.

_____. "Qu'est-ce que l'Acte de Création?". in: *Trafic- n°27*. P.O.L.. 1998.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*, coll. Critique. Minuit. Paris. 1980.

_____. *O Que é a Filosofia*. Trad. de Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença. Lisboa. 1992.

DUVE, Thierry. *Au Nom de l'Art – Pour une Archéologie de la Modernité*. Minuit, coll. «Critique». Paris. 1989.

ÉSQUILO, *Oresteia*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70. 1998.

GIL, Fernando. "Le beau comme excès de l'être: une note sur Leibniz". in: *Descartes, Leibniz e a Modernidade*. Coordenação de Leonel Ribeiro dos Santos, Pedro M.S. Alves e Adelino Cardoso. Edições Colibri/ Centro e Departamento de Filosofia da FLUL. 1998, pp. 253-262.

GOETHE, *A Metamorfose das Plantas*, tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1993.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. 2ª ed. Hackett Pub Co Inc. 1976.

_____. *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva. 2006.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A Carta de Lord Chandos*. Trad. de Carlos Leite. Hiena Editora. Lisboa. 1990.

KANT, Emmanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Verlag. 1922.

_____. *Critique de la faculté de juger*. Trad. do alemão de Alexis Philonenko. Vrin. Paris. 1993.

- _____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 3ª ed.. Fundação Calouste Gulbenkian. 1994.
- _____. *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Trad. de Michel Foucault. J. Vrin. 2002.
- KIRK, G. S., RAVEN J. E., SCHOFIELD, M.. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca. 4ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian. 1994.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Les Nouveaux Essais Sur L'entendement Humain. Oeuvres philosophiques, T. I*. Paul Janet. BNF. Gallica. 1900.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. nrf Essais. Gallimard. 1999.
- MANN, Thomas. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Alianza. 2006.
- MOLDER, Maria Filomena. *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1995.
- _____. *O Absoluto que pertence à Terra*. Vendaval. 2005.
- _____. *O Químico e o Alquimista - Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Relógio D'Água. 2011.
- _____. *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*. Relógio D'Água, 2014.
- _____. "A Inactualidade de Goethe: Uma Descoberta Nietzscheana". in: AAVV, *Sujeito, decadence e arte: Nietzsche e a modernidade*. Scarlett Marton, Maria João Mayer Branco, João Constâncio (coords.), Tinta da China. Lisboa / Rio de Janeiro. 2014, pp. 303-327.
- _____. *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*. Relógio d'Água. 2017.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. João Barrento. 2ª edição ed. D. Quixote. 2008.
- NOVALIS. *Fragmentos*. Trad. e desenhos de Rui Chafes. 2ª ed. Assírio & Alvim. 2000.
- PLATÃO. *O Banquete*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Edições 70. 1991.
- _____. *Fédon*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Livraria Minerva. Coimbra. 1988.
- _____. *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Guimarães Editores. Lisboa. 1994.
- _____. *A República*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian. 1993.

POMBO, Olga. *Leibniz e o Problema de uma Língua Universal*. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica. 1997.

RATTÉ, Michel. *L'Expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*. La Lettre Volée. 1999.

SCHAEFFER, J. M.. *L'Art de l'Âge Moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'Art du XVIIIe à nos Jours*. Gallimard. 1992.

SCHLEGEL, Friedrich. *Da Essência da Crítica e Outros Textos*. Apresentação, tradução e notas de Bruno C. Duarte. Fundação Calouste Gulbenkian. 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Über die Vierfache Wurzel des Satzes vom Zureichenden Grunde, Kleinere Schriften*. Verlag. 1962.

_____. *Die Welt als Wille und Vorstellung I-II, Sämtliche Werke*. Verlag. 1976.

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. St. Augustine's Press. 1974.

STEINER, George. *Depois de Babel - Aspectos da Linguagem e Tradução*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Relógio d'Água. 2002.

_____. *Gramáticas da Criação*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Relógio d'Água. 2002.

WACKENRODER, Kleist. *Contos Musicais*. Trad. e prefácio de Claudia J. Fisher. Postfácio de Mário Vieira de Carvalho. Antígona. 2016.

WETZEL, Linda. "Types and Tokens". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.). Spring 2014.

ZALTA, Edward N.. *History of the Ontology of Art*. Stanford University. 2016.

ZWEIG, Stefan. *O Mundo de Ontem. Recordações de um europeu*. Trad. de Gabriela Fragoso. Assírio & Alvim. 2005.